

کتابخانه مرکزی اطلاع رسانی  
بنیاد ملی اطلاع رسانی

شماره ثبت ۶۱۱۶۴  
ردیف ۲۷  
تاریخ ۸۵/۳/۲۷



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

# فصول

مجلة النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني  
العدد الأول  
أكتوبر ١٩٨١  
ذو الحجة ١٤٠٢

١

# فصول

مجلة النقد الأدبي

مدير من اللجنة المصرية العامة للكتاب

مدير إدارة صلاح عبد الصبور

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .  
مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل  
٥ دولار) .  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول - اللجنة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش  
النيل - بولاق - القاهرة - ج.ع.م. تلفون المجلة  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربى ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ١٥ ريالاً - السودان  
١٥٠ قرشاً - مصر دينار ونصف - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب  
٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار وربع .

الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً - ومصاريف البريد .  
١٠٠ قرشاً  
ترسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية .

- أما قبل ..... رئيس التحرير .....  
 هذا العدد ..... التحرير .....  
 لجري في الشعر ..... صلاح عبد الصبور .....  
 صلاح عبد الصبور وأصوات العصر ..... شكرى عياد ..... ١٩

#### دراسات في الشعر

- صلاح عبد الصبور : رائد الشعر الحديث ..... شرق صيف ..... ٣١  
 عاشق الحكمة : حكم العشق ..... عز الدين السماعيل ..... ٣٧  
 الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور ..... عبد الرحمن فهمي ..... ٥١  
 الحس السافر في شعر صلاح عبد الصبور ..... أحمد عبد مصطفى ..... ٦٥  
 عودة إلى الناس في بلادى ..... مصطفى يدوي ..... ٧٤  
 من أصول الحركة الشعرية الحديثة (الناس في بلادى) ..... علي عشري زايد ..... ٧٩  
 أحلام الفارس القديم ..... وليد منير ..... ٩٣  
 الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير ..... محمد يدوي ..... ١٠٣  
 صلاح عبد الصبور في المغرب ..... محمد بيس ..... ١١١

#### دراسات في المسرح

- مسرح صلاح عبد الصبور : أنقى وأبقى ..... ماهر شفيق فريد ..... ١١٧  
 الرمزية والتراجيديا في أسامة صلاح : دليل واظن ..... سامي خنية ..... ١٢٩  
 استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور عصام هبي ..... ١٣٩  
 تأثر أبونسكو في مسرحية : مسافر ليل ..... ناسي سلامة ..... ١٤٥  
 مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين ..... نعم عطية ..... ١٥١

#### في قضايا الفكر والثقافة

- فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته الثرية ..... نبيلة إبراهيم ..... ١٥٩  
 صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة ..... محمد مصطفى هدارة ..... ١٦٧  
 نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور ..... إبراهيم عبد الرحمن ..... ١٧١  
 التراث الفكري : صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث ..... عزت لطفى ..... ١٨٣  
 صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة ..... اعتدال عثمان ..... ١٩٣  
 حتى نقهر الموت ..... مزار عبد الله ..... ١٩٩

#### الواقع الأدبي

- نغمة نقدية .....  
 التحليل التقييمي لمسرحية : ليل واظنون ..... فدوى مازن ..... ٢٠٦

#### شهادات المعاصرين

- أدريس - بدر توفيق - بدر الدين أبو عازي - سلامة أحمد سلامة - سمير النعموري -  
 عبد الوهاب البياتي - فزوقي شوشة - فتحي أحمد - محمد إبراهيم أبو سنة - مكرم حيل - جمال عاشور -  
 وليد منير .....  
 صلاح عبد الصبور في الإنجليزية ..... حمدي السكوت ..... ٢٤٣  
 صلاح عبد الصبور في الفرنسية ..... حامد طاهر ..... ٢٤٨  
 رسائل جامعية ..... نساء أسس الوجود ..... ٢٥١  
 أحمد العشري

#### مناقشات

- هذه أجلة ونقادها ..... ماهر شفيق فريد ..... ٢٥٦

#### وثائق وصور

- مختارات من الشعر العربي القديم ..... ٢٥٩  
 مختارات من الشعر العربي الحديث وترجمتها  
 خطابات  
 صور

#### بيلوجرافيا

- ٢٧٧ ..... حمدي السكوت  
 مارسدن جوير  
 ترجمة محمود عياد  
 فخرى قسطنطين

This Issue -

## دراسات العدد



## الشعر والجملة

# أما قبل

فقد كان من المقرر - وفقا للخطة المقررة من قبل - أن يتناول هذا العدد من «فصول» مشكلات الفن الروائي ؛ ولكن في اللحظة التي كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجئنا ، وفجع معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور - فجأة - عن هذا العالم ؛ ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا بميلاد جديد له في هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطائه الأدبي الأصيل وقارئيه ، تتجدد من خلالها كلماته فتتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التي كتبت عنه ، والقصائد التي قيلت فيه ، هنا وفي كل مكان من الوطن العربي ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عمق الإحساس بالفجيعة فيه ، شاعرا رائدا ، ومفكرا مجددا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن في وسع هذه المجلة ، التي رعى شاعرنا الفريد فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتي خصصت للنقد الأدبي والدراسات النقدية ، أن تغرد صفحاتها لراثه أو تأيينه ، فربما يخرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن تكتب أحزانها ، وأن تنجس - في هذا العدد - على النحو الذي ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير المتنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فاتحة بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبي والفكري ، ولدراسات مستفيضة ومعقدة ، تكشف - من زوايا مختلفة - قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجئ تناول مشكلات الفن الروائي إلى العدد القادم . والحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير في الموضوعات التي تخصص المجلة أعدادها لها أن تتناول بعض هذه الأعداد النتائج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا النتاج قد كثر الحديث عنه من قبل . وكان التفكير في هذا الإطار - وما زال - متوجها إلى البدء بشاعرنا الكبير أحمد شوقي في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، في أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليخطر لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بحفيده في مسيرة الريادة الشعرية في عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن موعد صدوره ولا بد أن نعتذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرتنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التي مرت بها البلاد في الآونة الأخيرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، من ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجداناتهم وأفكارهم . وأن يستعيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، في حين اعتذر آخرون ، ولهم العذر . وفي هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ؛ تشكر الذين أسهموا لما تحملوه من عناء ، وتشكر الذين اعتذروا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شاءت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصي شمال القارة الأوربية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور جابر عصفور ، نائب رئيس التحرير ، للعمل أستاذا للأدب العربي بإحدى جامعات السويد ، لم يكن في وسعه إلا أن يلبى . ولا بد في هذه المناسبة التي تمنى له فيها كل خير ، أن ننوه بالجهد الذي بذله في هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعني أن صلته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ؛ فسوف نظل هذه المجلة حية في ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .

رئيس التحرير □

فصول



# هذا العدد

- في صدر مآدبة هذا العدد - وهي مآدبة صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا - يطالعنا صوت صلاح وهو يطرح علينا تصوّره للشعر بعامة ، وللشعر العربي بخاصة ، من خلال تجربته الحميمية في عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربي منذ بداياته حتى العصر الحديث ، عندما قدر للثقافة العربية أن تصطدم بالثقافة الغربية . لقد ألتفت المواجهة العسكرية بين الشرق والغرب ظلّالا قائمة على العلاقة بينها ، ولكن اللقاء الثقافي بينهما لم يكن بغير ثمار . فمن خلال هذا اللقاء استنبتت الحساسية العربية فن المسرح وفن الرواية ، ولم يكن الشعر لينجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربي - مترجما إلى العربية أو مقروءا في لغته - يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينشئ حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذي يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا ، ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يتكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذي يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته في البروز . وعلى الجملة تغير مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشرع الشاعر حرّيته وأخلص لتجربته ، كان ذلك إيذانا بالتمرد على الشكل الشعري القديم والتماس الشكل الجديد الملائم .

ثم يلم صلاح ببعض القضايا النقدية التي طرحها الفكر الحديث في شأن الشعر ووظيفته ، وفي مقدمتها قضية الالتزام ، والدور الأخلاقي للشعر ، منتبها إلى الصيغة التي تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصطلاح على تسميته بالفصائل ، ولكن لما يسمى القيم الإنسانية . أما القيم التي آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعري إليها ، فهي قيم الحرية والعدالة والصدق . ثم ينهي صلاح حديثه بالكلام عن التجربة الصوفية وشبهها بالتجربة الشعرية في أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجريبتين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح - على استحياء كعادته - أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمسرحية على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشوبه شائبة .

والكلمة التي تركها صلاح عبد الصبور إنما تنبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبي الغزير .

- ثم يبدأ الحديث في هذه المآدبة الدكتور شكري محمد عباد تحت عنوان «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» .

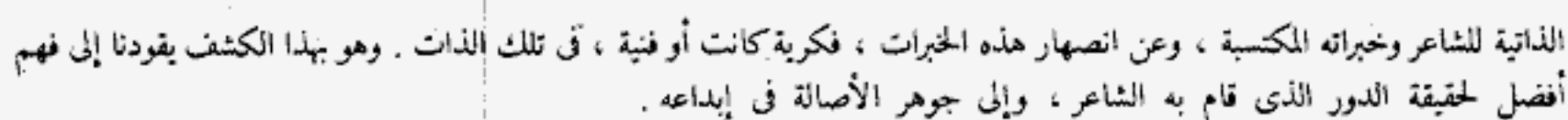
والقضية الأولى التي يعرض لها هذا المقال هي ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يغرب روح الشعر العربي نفسه ، من خلال شحنه بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والمفكرين الغربيين . وتمحيصا لهذه الدعوى التي تفهم التأثير والتأثر في مجال الأدب فيها جزئيا وشكليا وضيقا ، راح الكاتب يستعرض في تدبر دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد . هو استقراء المؤثرات الفكرية المختلفة التي تعرض لها صلاح في مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ؛ ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار . وما كان منها عارضا وقتيا يتغير - بعد امتحانه - حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية اتضحت في عبد الصبور منذ صباه . وهي امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه الخاصية الأساسية هي التي ستجعله - في اتصاله بكل من قرأهم من الشعراء والكتاب والفلاسفة - مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم ، عن كل ما كتب عنهم ؛ فهو لا يستجيب لشيء لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى . ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالمرحلة الوجودية بوجهيها المتفائل والمتشائم على التوالي ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية ، وإن ظل القلق الوجودي راسخا في ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفيما يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة في تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرحا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية





- ومن هذه الصورة المستوعبة لحياة صلاح وفكره نشر في الدخول إلى عالم إبداعه . ولهذا العالم ثلاثة محاور أساسية ، أولها يستقطب الشعر ، والثاني المسرح ، والثالث كتاباته النثرية .

ويبدأ المحور الأول بمقال للدكتور شوقي ضيف عن: صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد.

يستعيد الدكتور شوقي في مستهل المقال أصداء المراحل الأولى للتجربة الشعرية الجديدة ، ويلمح ما تثار من غبار المعركة آنذاك حول هذه التجربة بين أصحابها وأنصارها من جهة ، ومهاضبيها من جهة أخرى ، مبينا ما طرحه الفريقان من وجهات نظر تتعلق بمفهوم الشعر لدى التقليديين والمجددين . وهو بذلك يعيد إلى الأذهان نقاط اختلاف بين الفريقين ، وما أخذ كل فريق على مفهوم الآخر . يذكر أنه طوال هذا الزمن كان يؤمن بمشروعية التجديد في الشعر ، ولكنه كان دائما يرى أن أي إبداع حقيقي في هذا المجال هو ذلك الذي يظل وطيد الصلة بالتجربة التراثية ، أي ذلك الذي يقيم التوازن بين معطيات الماضي والحاضر ، وأن هذا لا يتحقق إلا على يد شاعر جمع إلى نفاذ البصيرة ، والثقافة الإنسانية العريضة ، والتعرف الحميم على معطيات الفكر والأدب الغربي ، امتلاكه لحاسة نغمية قادرة على تشكيل الكلام على نحو يحرك الوجدان ، متركزة على تراث نغمي قديم ومجاوزه له في الوقت نفسه .

ومن ثم مضى الدكتور شوقي ضيف يستقري دواوين صلاح عبد الصبور ليجد فيها نموذج الشاعر الذي توافرت له كل المزايا التي تمكنه من أن يؤصل بإبداعه معالم ريادة شعرية حقيقية . وقد تحرك في البداية على مستوى المضامين أو مجموعة المحاور المعنوية التي منحت شعره أبعاداً جديدة لم يعرفها الشعر قبله .

ومن مستوى المضامين انتقل الدكتور شوقي إلى مستوى الأداء الموسيقي لشعر صلاح ، مبرزاً تمثله لإيقاع الشعر الموروث ، واستغلاله إياه في خلق إيقاع شعري جديد .

ثم على مستوى الأداء اللغوي والبناء الفني للقصيدة يتوقف الدكتور شوقي عند مشكلة استخدام الكلمات الدارجة في الشعر ، مبيّنا أن استخدام صلاح لها في قصيدته « الحزن » قد جلب إليه في وقتها نقدا كثيرا لعدم نقل هذه الكلمات - في رأيه - من مستوى الاستعمال اليومي إلى مستوى الأداء الشعري الممتزج بالخيال . أما بالنسبة إلى القصيدة فقد أكد أن صلاح قد حقق لها وحدتها العضوية ، حيث تتواصل أجزاؤها ، وتنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل .

— ثم ينقلنا الدكتور عز الدين إسماعيل في مقاله «عاشق الحكمة . حكيم العشق» إلى دراسة في شعر صلاح ، نحاول أن تتمثل من خلاله النموذج الإنساني الذي تشكل في هذا الشعر وأصبح يمثل بنية من أبنية الوعي الحضارى المعاصر . لقد عرفت البشرية من قبل نموذج «فاوست» . وكان من إبداع العقلية الألمانية في حقبة من الزمن ، كما عرفت نموذج «دون جوان» : وكان من إبداع العقلية الأسبانية ، وأولهما كان يسعى للحصول على المحال في باب الحقيقة ، فلما أعجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة . والثاني راح يبحث عن الحب في كل مكان : على أمل العثور على مثال الأنوثة الكامل . وقد ظل نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان في وعي البشرية منفصلين إلى أن جاء الوقت الذي أدركت فيه البشرية أنها يلتقيان في منتصف الطريق ، وأن عناصر التوازي والتشابه في جوهرهما تجعلها مجرد وجهين لعملة واحدة .

ومن هذا المدخل يتحرك الباحث في شعر صلاح لكي يستكشف كيف أن هذا الشاعر استطاع في شعره أن يقدم صورة نموذج

شعري يستوعب تجربة النموذجين في بنية موحدة ، وهو في خلال هذا الاستعراض يلم بكل تفصيلات الخطوط التي ترسم هذه الصورة ، والتي هي أجزاء متلاحمة ومتفاعلة في تلك البنية الموحدة ، منتبها إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل من بنية حكيم العشق ، والعكس صحيح . لقد توحدت دوافعها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشعر - في هذه المرة - ولوقوفه بقدّم في قلب الحقيقة وبالأخرى في قلب العشق - هو العامل الحاسم في اندماج النموذجين في بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضاري هذه البنية الموحدة .

ثم يدخل بنا الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقاله «الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور» إلى شعر صلاح من مدخل آخر، حيث أدرك بحسه القصصي، ومن خلال صحبته الحفيمه لشعر صلاح منذ بداياته الأولى، أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب «الرؤية القصصية» في بناء قصائده. وقد شرح في مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية، ثم من خلال دراسة تقريبية، وازن فيها بين قصيدتين إحداهما لمحمود حسن إسماعيل والأخرى لصلاح، وذلك لكي يضع أيدينا - من خلال المفارقة - على مشخصات الرؤية القصصية، وعلى طريقة توظيفها. وقد انتهى الكاتب في هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هي قدرة خاصة لدى الفنان، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة، وأن هذه الرؤية تكتسب فنيها من إحساس الفنان بشخصياته، والنفاذ إلى أعماقها. وهذه العملية - فيما يبين الكاتب بطريقة عملية - تختلف عن عملية «التشخيص» التي ألفناها في الشعر القديم.

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية في شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأولى في الخروج من إطار القصيدة التقليدية شيئاً فشيئاً إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاءه بهذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعاه دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول في ديوان صلاح الأول (الناس في بلادى) ، متتبعا دور الرؤية القصصية في بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من (الناس في بلادى) إلى آخر دواوينه (الإبحار في الذاكرة) فيتوقف فيه عند قصيدتي «الشعر والرماد» و«إجمال القصة» لكي يؤكد - من خلال تحليلها في ضوء مفهوم الرؤية القصصية - كيف استثمرت هذه الأداة الفنية تعمل عملها في شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفي خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التي استطاع صلاح - من خلال اعتماده الرؤية القصصية - تقديم حلول عملية لها ، كمشكلة وحدة القصيدة العضوية ، ومشكلة اللغة .

- ثم بطلنا مقال (الحس الساخر في شعر صلاح عبد الصبور) لأحمد عنتر مصطفى . وينطلق الكاتب في هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر صلاح عبد الصبور بأبي العلاء قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والهموم الكونية التي توازت معها روح ساخرة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساخرة النقادة في النصوص الشعرية والمسرحية لصالح عبد الصبور ، بادئاً من ديوانه الأول الذى تجلت فيه هذه الروح فى القصيدة الشهيرة « الناس فى بلادى » ، حيث يلمح الكاتب فى هذه النصوص سخرية مرة تشير إلى الجانب الملهوى الكامن فى النسيج المأسوى للوجود البشرى .

وينتهي الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور ، بحسه المزهف بالواقع ، ووعيه الدائم به ، يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص ، تخرج فيه المأساة بالحس الساخر الذي يفرج ما في النفوس من ضيق وألم .

- وإذ نضج من هذه الظواهر العامة في شعر صلاح، تنتقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر.

في البداية يقف بنا الدكتور محمد مصطفى بدوي عند قصيدة « الناس في بلادى » من الديوان الأول للشاعر لكي يقرأها قراءة نقدية جديدة ، تعتمد التحليل الجمالى . وهو في هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل ، ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا في خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة في استخدام تفعيلة الرجز . واستخدامه عناصر الربط الموسيقى ، كالتقافية والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف العلة الداخلية ، فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية الموحية .

وينتهي الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة ، مؤكداً صدورهما عن شاعر مصري ثوري معاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقعه وضرورة تغييره .

... ومن قصيدة «الناس في بلادى» تنفرج النظرة فيطالعنا الدكتور على عشرين زابيد بدراسة لديوان «الناس في بلادى» كله ، من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرؤية الشعرية ولوظيفة الشعر الفنية والروحية والاجتماعية . والثاسا من الكتاب للتعرف على تلك العناصر الجديدة التى شكلت تلك المفاهيم ، راح يتأمل فى روية ما طرحته الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخيوط التفسيرية والشعورية والفكرية التى تصنع نسيج هذه الرؤية ، فوقف فى البداية عند عنصر الحزن ، الذى يهيمن على كثير

من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر ، وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر ، وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذي يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت ، وهو يشغل رقعة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر ، وتلوينها لقطاع عريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب ، فيكشف عن منحاه الرومنسي من جهة ، وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسي المادي في قصيدتين تبدو أن - في رأي الكاتب - غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية في الديوان . ثم ينتهي الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق في نسيج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية في الديوان وهو عنصر الوطن ، فيوضح كيف تجلى هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد في سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيراً يرصد الكاتب عنصر الفكر في هذا الديوان فيسجل أن البعد الفكري التأمل في شديده الخفوت . وأن إحساس الشاعر فيه كان يغلب فكره ، وأنه كثيراً ما نجح في تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذا تكتمل عناصر الرؤية الشعرية في هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لتجربة الديوان الشعرية في عمومها . فيتوقف عند أدوات الشاعر في صياغة تلك الرؤية ، كاللغة ، والصور والرموز ، والعناصر التراثية ، العربية والإنسانية العامة ، متتبعا دروب الشاعر في توظيف هذه العناصر في خدمة رؤيته الشعرية .

- ومن ديوان «الناس في بلادى» نتقل مع الأستاذ وليد منير إلى ديوان «أحلام الفارس القديم» .

والكتابة عن هذا الديوان تكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة العقد تقريبا من دواوين صلاح عبد الصبور ، فهو ثالث هذه الدواوين . وفيه تتبلور - فيما يرى الكاتب - رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التي تؤكد الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية ، تحمل في أحد وجهيها إدانة للذات ، وفي الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة في جانب عقم الإنسان ، وفي الجانب الآخر عقم الوجود . وهما ركنا القضية التي ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذا يأس الشاعر من صلاح ما فسد من الكون يترأى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعني عنده الانسحاب من العالم يعني كذلك البعث أو الولادة الجديدة . على نحو يقترن من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامة ، وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهي تفرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء الفني معا . فعلى مستوى المضمون يحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التي يدور حولها الديوان في الإحساس بزيف الحياة وعقمها ، والنزوع إلى التوحد . والإحساس العنيف بالغربة والحزن والقلق ، ومحاولة التغاذل إلى الدلالات التي تكمن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفي بمفرداته وتراكيبه . الذي وظفه الشاعر - كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية - في بناء قصائده . مسجلا الظواهر الفنية البارزة في هذا الأداء ، كالتردد بين بنية الصوت اللغوي وبنية المعنى أو الدلالة ، واستغلال الطاقة الإيحائية للأبنية الصوتية ، وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلا عن استخدام منهج الأسطورة وأسلوب التداعي والعناصر الدرامية المختلفة . كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات - كل ذلك من أجل تكتيف الأداء وضمان فاعليته .

- ثم نتقل مرة أخرى مع الأستاذ محمد بدوي إلى ديوان آخر فيحدثنا عن «الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصا واحدا ، أو بنية تمثل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «الناس في بلادى» . ففيه تتمثل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المتشابهة ، التي تصنع نسيج المعنى لشعر هذا الديوان . في إطار السياق العام لتتاج صلاح عبد الصبور الشعري .

وعلى هذا ، فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والديوان الأخير اختلافا بنوياً . بل هو اختلاف دال على تحولات بنية واحدة . هذه البنية التي تطرح رؤية أصيلة نابغة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين . التي ترى العالم لا كما هو في في تجسده لعيني بل كما تصوغه هي صياغة جديدة . تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان ، وهي قصيدة «الموت بينها» يصل الكاتب إلى لب مأساة «إنسان صلاح عبد الصبور» . هذه المأساة التي تتمثل في تشوه العلاقة بالله ، بعد أن فر الإنسان من مسؤولياته ، وملأ الأرض جوراً وظلماً وملقاً وطغياناً . وحين تشوه علاقة الله / الإنسان . لا يجد الأخير أمامه سوى الاحتفاء بأنثاء الأرض .

وفي فرار الإنسان من الصوت الإلهي . يفقد العالم ما به من نقاء وحب ومشاركة . ويصبح الشعر الشئ السالم الوحيد للشاعر ، إليه يهرع . وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يذوى تحت وطأة العلاقات التي تحوطه ، فلا يبق أمام الإنسان سوى العودة إلى ربه . فالديوان - فيما يقول الكاتب - دائرة مركزها ذات الشاعر ، وهي تبدأ بانتهيار العلاقة مع الله وتنتهي بالعودة إليه . وعلى



مستوى كيفية القول . تتجارب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية فيسود « الفعل الماضي » وتكثر « أنا » التي تستدعي أنت . وصيغة « ترى - تراك » . والصيغة الاستفهامية التي تساعد على استبطان الذات واستقصاء ما بها . ثم صيغ النداء التي تلعب دوراً مهماً في إعطاء القصيدة بنيتها .

- وإذ تنتهي هذه السباحة في شعر صلاح ينقلنا الأستاذ محمد بنيس في مقاله « صلاح عبد الصبور في المغرب » إلى سباحة في شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلي . فيحدثنا عن البدايات التي وافق فيها ورود شعر صلاح على المغرب اشتغال فئات من المثقفين المغاربة بعدد من الأسئلة التي كانت تحمل في طياتها رغبة في مجاوزة الماضي والمألوف . فكان شعر صلاح . إلى جانب أشعار السياب والبياني وخليل حاوي وأدونيس . دافعا قويا هؤلاء إلى المغامرة في سبيل التغيير والمجازرة . في الوقت الذي منحهم فيه مناعة وحصانة .

وينخذ الكاتب من ورود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبي لما يسميه « هجرة النص » . في مقابل مفهوم آخر سبق له أن قرأ الشعر المغربي المعاصر من خلاله . هو مفهوم « النص الغائب » . ويدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجدد الدائم من خلال القراءة . حيث تصبح القراءة هي الفضاء الحقيقي لبقاء فاعليته . ويصبح غيابها تهديداً له بالموت . ولكي تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر في المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه . وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة المختلفة . فيدخل بذلك في نظام دلالي جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط المحققة - منفردة أو مجتمعة - لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية . أي مشروطة بمدى جدلية النص مع البنية الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » . حيث ينحل في نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة السنين . حين وفد شعر صلاح في دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبه من الشعراء والمهتسين بالشعر باختلاف له . إذ طرح عليهم إجابات عن همومهم في تلك المرحلة . في الوقت الذي اشتمل فيه على مجموعة من العناصر التي لامست وجدانهم وفكرهم . وهكذا قرئ شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته في أشكال متفاوتة في قوتها . وقد دلل الكاتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية . منها إلى تحديد الصفة البارزة التي هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربي . والمائلة في « رؤية العالم » . وفي البنيات الجزئية التي برزت في هذا الشعر على المستويين الأدائي والإيقاعي . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى « نص غائب » في متن الشعر المغربي .

- وإذ نفرغ من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . ويستهل الأستاذ ماهر شفيق فريد هذا المحور بدراسة عن « مسرح صلاح عبد الصبور - ملاحظات حول المعنى والمبنى » وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تمثلت في كتاباته الثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب هذه المسرحيات في نسقها التاريخي الواحدة بعد الأخرى . يبدأ بمأساة الحلاج . ثم يتبعها مسافر ليل . فالأميرة تنتظر . فليل والمجنون . ثم أخيراً بعد أن يموت الملك . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق المعنوية التي تحركت فيها شخص هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجارب في الرؤية . وفي هذا الإطار يتلمس الباحث النصوص الأدبية التي حلقت في هذه الآفاق . ومدى ما ينعكس من أصدائها في هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كياناتها المتفردة فقد أثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى في كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه المعالجات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التي تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية عملاً فنياً فإن رصد الوسائل والأدوات التي استخدمها صلاح في مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى الجهد الإبداعي فيها وقيمتها . وهذا هو المستوى الثاني من تناول . الذي رصد فيه الدارس كثيراً من الظواهر الفنية التي طرحها مسرحيات صلاح . الواحدة بعد الأخرى .

- وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح صلاح عبد الصبور يتوقف بنا الأستاذ سامي خشبة عند مسرحيتي « مأساة الحلاج » و« ليل والمجنون » ليقول لنا - من خلال تحليلها - إن مسرح صلاح عبد الصبور مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومي من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التي تولدت من تجارب الرواد المجددين في المسرح الغربي . وهم من أولع بهم صلاح عبد الصبور نفسه . وكتب عنهم كثيراً . من « إيسن » إلى « إيونسكو » . مروراً بتشيكوف واسترندبيرج وشو وبريخت وبراندلو وإليوت . ولم يكن في وسع هؤلاء المجددين . الذين يصح أن نضم إليهم صلاح عبد الصبور . أن يحققوا دمج الدراما من جديد في ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائماً مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية ( الاجتماعية ) المحدودة . وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التي يجب السعي إليها . على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم في طريق ذلك السعي . وعلى ذلك كان على صلاح عبد الصبور . مثل زملائه مجددي الفن الدرامي المحدثين . أن يبدع رموزه الخاصة والأصيلة . ثم يقيم عليها القضية التي تعرضها الدراما . وينسج منها قصيته الدرامية . التي لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز . ومتابعة تداخلاتها في مادة المواقف المسرحية . وفي تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيتي مأساة الحلاج وليل والمجنون . يقدم تحليلاً لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة بناء



وتنطلق دراسة الدكتور نبيلة من حقيقة أن البحث في شعر الشاعر لابد أن يسانده البحث في فكره : ثقافة الشاعر دائما تقف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى تعتمدها هذه الدراسة . خاصة بكتابات صلاح ، وهي أنه على الرغم من تنوع هذه الكتابات فيما تعرض له من موضوعات فإن هناك خيطا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوضوح مع إحساسه بالانتماء إلى أرضه وعصره وإنسان عصره . فقد كان للأرض وللإنسان الذي يعيش عليها إيقاع قوى في نفسه ؛ وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه الأحاسيس هي التي وجهته إلى قراءة التراث . في الوقت الذي دفعت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب الأجنبية . ولم يكن اهتمام صلاح بدراسة جيل الرواد إلا بهدف الكشف - كما تقول الكاتبة - عن أثر اختلاط الثقافتين العربية والغربية في كيانهم الثقافي بصفة عامة . وفي نتائجهم الأدبي بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للقارئ العربي المعاصر إلى أي حد يمكن للمفكر والأديب العربي الأصيل أن يفيد من كل الروافد . دون أن يفقد شخصيته العربية . وكيف حقق هؤلاء عنصر الأصالة . في الوقت الذي كانوا فيه ملبين لمطالب عصرهم . وربما كان هذا النحو من التفكير هو الذي دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه . وعن رفاقه من جيله . الذين ساروا على درب هؤلاء الرواد . كما دفعه إلى أن يقوم حركة الأدب عند الشباب . ليقول في النهاية : إنه بدون الأصالة والمعاصرة لن يكون هناك فكر عربي متطور . أو أدب عربي متطور .

- ويسلمنا حديث الدكتورة نبيلة إلى مقال الدكتور محمد مصطفى هدارة عن «صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة» .

ويبدأ المقال باستعراض مرحلة الثلاثينيات من هذا القرن . وكيف كان الصراع فيها على أشده ، بين دعاة التغريب ودعاة المحافظة على التراث ، مستشهدا ببعض كتابات سلامة موسى وطه حسين . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفا في قضية التراث والمعاصرة منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتونا بالرواد الأوائل الذي مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب . وقد انتهى الأمر بعبد الصبور - فيما يرى الكاتب - إلى وجوب التمازج بين الثقافتين : العربية الأصيلة والغربية المستحدثة . ولذلك فإنه في الوقت الذي يرى فيه أن الثقافة العربية السلفية لا تفي بحاجات العصر ، يسخر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة الغربية والاستعمار ، إيمانا منه بأن الثقافة تراث إنساني حي متجدد . ومن ثم فقد امتزجت في نفسه رواقد الثقافتين امتزاجا عجيبا لكي تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه بهذا يتجاوز مرحلة الدعوات الحدية المتطرفة . سواء للتراث أو للتغريب . إلى مرحلة البناء الثقافي المؤسس على رؤية إنسانية رحبة .

- ومن هذه القضايا العامة في فكر صلاح ينقلها الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في مقاله «نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور» إلى جانب محدد من هذا الفكر . والمقال محاولة لتقديم صورة للجانب النقدي من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعرفه أغلبهم إلا شاعرا مجتهدا . ومؤلفا مسرحيا قديرا . وقد تسنى له ذلك بتجميع آرائه التي تناثرت في كتبه ومقالاته في بناء متكامل . يكاد يؤلف نظرية متميزة في نقد الشعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه ، حتى تكون أكثر دلالة في التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن الواضح أن الشاعر قد صدر عن وعي نظري يجعل من آرائه في نقد الشعر نظرية منسقة . تكشف عن عمق ثقافي خاص .

- ثم يطالعنا مقال الدكتور عزت قرني تحت عنوان «التزاوة الفكرية : صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث» .

ويبدأ الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمور الفكر ، ذلك الاشتغال الذي نبغ عند صلاح عبد الصبور من عدم اقتناعه بالحلول المقدمة لمشكلات مطروحة . فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة «الكلمة» و«فاعليتها في «تغيير العالم» هي أول ما يقف عنده الكاتب في كتابات صلاح عبد الصبور الثرية ، وصلة الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينها . وتؤدي بذلك هذه النقطة إلى مناقشة خيارات صلاح عبد الصبور في ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة في الفكر المصري الحديث : أولاها الانتماء المصري ، أمو إسلامي أم عربي أم مصري ؛ وثانيها تبحث في طريق التغيير . وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ؛ وثالثها تتصل بعلاقتنا بأوروبا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يعالج هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة ، كما عالجها أيضا من خلال منهج يبرز إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد في الكون . ويعتمد على التوفيق - الذي اضطر إليه اضطرار أهل العصر واضطرار الضمير المصري كله - والرغبة في الشمول ورد المتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصدق : وهو ما يقصده الكاتب «بالتزاوة الفكرية» ، رائده . فهو يحترم الحقيقة : وهو منصف لا يحابي . صريح . وموضوعي . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالانزان . والجسارة التي تؤدي غالباً إلى الكشف والجدة .

- ومن الحديث عن التزاوة الفكرية تنقلنا اعتدال عثمان في دراستها «صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة» إلى التعرف على جهود صلاح عبد الصبور في سبيل تأصيل ثقافتنا . وهي جهود موزعة في ثلاث شعب : في الأولى اتجهت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافي في مصر . وتمحيص ما ساد من قيم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه معوق لمسيرة الحضارة . وفي الشعبة الثانية اتجهت جهوده إلى التراث العربي . ومحاولة قراءته قراءة جديدة ، لإبراز ما ينطوي عليه من قيم ، وتقدير ما له قدرة على البقاء والفاعلية منها . أما في الشعبة الثالثة والأخيرة فقد اتجهت جهوده فيه إلى التراث العالمي وإلى الفكر المعاصر ، لاستجلاء العناصر الصالحة منها للنمو في بيئتنا

الثقافية . ولعل الشاعر في كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق البيئة الثقافية القادرة على تلقى إبداعه الأدبي وتمثل أبعاده المعنوية والجمالية . وهكذا تنتقل بنا هذه الدراسة في إطار هذه الخطة لكي تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه النثرية ، التي ضمت سياحاته في هذه العوالم الفسيحة المختلفة . راصدة لظاهرة أساسية في كل هذه الأفكار . وهي أنها ترفض الدعوات المتطرفة . وتحاول إرساء أسس متوازنة لثقافة حية متطورة . تركز على رؤية إنسانية شاملة .

– وأخيرا يقف بنا الأستاذ نصار عبد الله عند كتاب صلاح « حتى نقهر الموت » وهو يرى أن إنجاز صلاح في مجال الشعر والمسرح وتجديد العقل العربي بوجه عام هو في حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت ، لا الموت المادي بل الموت الروحي للأمة . والحديث عن إبداع الأمة . وعن مكونات ثقافتها العقلية والروحية . يحقق ميلادا جديدا لروحها التي أمحلت وتوقفت زمنا عن العطاء والتجدد .

ثم يمضي الكاتب فيعرض لأهم المحاور الفكرية التي تمثلت في هذا الكتاب . وفي مقدمتها فكرة التوازن بين رافدي الزمان والمكان . أو التاريخ والواقع . أو التراث والمعاصرة . أو الاتجاه السلبي والاتجاه المستغرب . وقد حاول عبد الصبور في كتابه أن يتلمس توازنا مائلا في الأدب والفن في مصر . يمكن عده مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت .

– وينتهي ملف هذا العدد . ولكن مائدة صلاح نظل مفتوحة . فتطالعنا في مسهل الواقع الأدبي تجربة نقدية لفدوى مالمطي

دوجلاس . تتخذ فيها من مسرحية « ليلي والمجنون » لصلاح عبد الصبور نموذجا تطبيقيا لمنهج التحليل التضميني Intertextuality للنص الأدبي . الذي يقوم أساسا على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها .

وتتبع أثر هذه العلاقات في النص كله . بعد التعرف على الأجزاء المتضمنة في نصها الأصلي . ثم على موقعها من النص الجديد . وقد تعاملت الدراسة مع المسرحية بوصفها نصا مكتوبا . فقدمت في البداية وصفا لها . ثم كشفت عن العناصر التي استخدمها كاتب المسرحية بطريقة تضمينية . وردتها إلى مصدرين في الأدب العربي هما مسرحية « مجنون ليلي » لشوقي . والأغنية الشعبية المصرية . ومصدرين في الأدب الغربي هما قصيدتان . إحداهما لبريخت والأخرى لاليت . ولكنها تنبها منذ البداية إلى الشرط الأساسي الذي يجب توافره في النص المتضمن الذي يهتم به التحليل . وهو أن يكون له صدى ودور في الأفكار المحورية التي يتضمنها النص الجديد . وعلى هذا الأساس استبعدت الباحثة بعض النصوص التي تبدو متضمنة في المسرحية . ولم تسبق إلا ما كان له انعكاس واضح في شبكة العلاقات التي تمثل نسيج المسرحية الفكرية . وقد حددت الباحثة محورين فكريين أساسيين يستقطبان هذه العلاقات . هما فكرة الحب وفكرة الزمن . وهما في الوقت نفسه فكرتان تترابطان في المسرحية . وسيرى القارئ كيف استطاعت الباحثة أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتضمنة في المسرحية بنص المسرحية من حيث هو كل . والدور الذي أدته في إبراز قضيتيها المحوريتين : الحب والزمن .

– ثم تطالعنا بعد ذلك ثلاث عشرة شهادة من معاصري صلاح . الذين ارتبطوا به شخصيا ، أو بأدبه ، أو بهما معا ، وفيهم الشعراء والنقاد والفنانون التشكيليون والمخرجون المسرحيون وكتاب المسرح والكتاب الصحفيون . كل منهم يكتب شهادته عن صلاح من زاوية رؤيته الخاصة . وفضلا عن القيمة التاريخية لهذه الشهادة فإنها تدل على تنوع عالم صلاح وخصوبته ونشعبه في اهتمام طوائف مختلفة من الناس .

وماذا بعد ؟

هناك عرض لجوانب من أدب صلاح عبد الصبور في الكتابات الإنجليزية والكتابات الفرنسية ؛ وهناك عرض لرسالتين جامعتين تناولتا بعض أعمال صلاح عبد الصبور بالدراسة . فضلا عن بيلوجرافيا تشمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه . نرجو أن تكون مسعفة لكل الدارسين فيما بعد .



# تجربتي

في

الآثار



صلاح عبد الصبور

قلما تناح الفرصة للشاعر في حياته المتعجلة اللاهثة أن يخلو إلى نفسه ، وهذه فرصة سانحة كي أحاول أن أحدثكم عن مسار تجربتي الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربي قديم العمر ، وقد يما قال الجاحظ إن عمر الشعر العربي . يسبق الإسلام بخوالب قرنين من الزمان ، فعني هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز ستة عشر قرنا ، أو ألفا وستمائة سنة ، ومعنى هذا أيضا أن تراثنا شعريا واسعا قد أبدع في هذه العصور المتلاحقة ، وأن هذا التراث الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومنهج في تذوق الشعر وفهمه ، فالشاعر - فيما أرى - ينمو أساسا من التراث . والشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه ، ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر .

ولست أزعم أن الشعر العربي الكلاسيكي - إذا نظرنا إلى الفترة التي امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري . وهي فترة ازدهار الشعر العربي - يعد شعرا مختلفا عن غيره من الشعر الكلاسيكي الذي أبدعته مختلف الأمم ، فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا في عصورها الأولى . كان مجال الشاعر العربي هو مجال المعلم والخطيب والمرشد . بل أحيانا المتفلسف والحكيم . وحين نشأ الشعر العربي نشأ في بيئة صحراوية تنثر فيها بعض المدن . وكان الشعر يلقى في المخافل . حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقى في المخافل أن يكون جهوريا على النبرة . محافظا على إيقاعات صوتية واضحة . وموسيقى محكمة . بحيث تشترك الأذن مع القلب والعقل في الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد في تناقله على الرواية ، بمعنى أن المعرفة بشكل عام . كانت تنتقل من جيل إلى جيل . مروية محكية . ولو كان الشعر مطلقا لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف



أن النقاد العرب الأقدمين - حين كانوا يبعثون تمييز قصيدة أو تعيينها - كانوا يعتمدون إلى إطلاق اسم قافيتها عليها . فيقال ميمية فلان أو بائية فلان أو غيره من الشعراء . ذلك أن هذه القافية المتواترة في آخر البيت . فضلاً عن الإحكام الموسيقي الشديد في البيت . كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل . دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح . تاريخياً . أن رواية الشعر وتدوينه قد بدأ بعد أن استوى الشعر العربي وتوضحت معالمه وأشكاله الفنية . والموسيقية وما يتصل منها بالصورة الشعرية . كل ذلك كان قد استقر في الجاهلية المتأخرة وفي صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضاً تدوين مجموعات الشعر الأولى . مثل المفضليات وغيرها . كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليداً متوارثاً . من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموي وشعر العصر العباسي كان نسجاً على نفس المنوال . أو كان استعمالاً لنفس القيم الصوتية والصورية التي استقرت في وجدان الإنسان العربي .

وفي عصور الخلافة الإسلامية والبلاطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزء أكبر من مقدرته الشعرية إلى كتابة شعر المدح . الذي كان يلقى في البلاط . ويتوجه بطبيعة الحال إلى الأذن كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهارته ونسجه الموسيقي المحكم .

ولقد جددت حياة حديثة في الشرق العربي عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر في أواخر القرن الثامن عشر . وتوالت بعد ذلك لقاءات عديدة بأوروبا . كان بعضها ثقافياً وبعضها عسكرياً وبعضها لقاء عقلياً بين نمطين من التفكير : النمط الأوروبي الذي نشأ في ظل الثورة الصناعية وفي ظل الأفكار المجددة التي غزت أوروبا في القرن الثامن عشر . وفي ظل النزعة الإنسانية ومحاوله تحكيم العقل وغيرها من الأفكار التي عرفتها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد التقى هذا النمط بنمط التفكير العربي الساكن الكلاسيكي . المقلد للقرون المزدهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة . لعل بعضها أضر بالإنسان العربي . إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية في معظم الأحيان . ولكن يجب أن نذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تشق طريقها إلى العقل والوجدان العربيين . فليس كل لقاء بين حضارتين إحداها قوية متيقظة والثانية ضعيفة متقلبة - ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً . بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير . خاصة في المجالات العقلية والفكرية . إذ أن الفكر قادر على النفاذ إلى عقول الآخرين . وهو إذ يتفد . يثير لونا من التصدي والمقاومة . ثم محاولة لتركيب أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوافدة .

ولو نظرنا في مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استنبت ألواناً جديدة من التعبير الأدبي لم يعرفها التراث العربي . فهي قد استنبت المسرح مثلاً . فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربي في أواسط القرن التاسع عشر . وكان معظم هذا الإنتاج المسرحي ترجمة أو تمصيراً لبعض المسرحيات الشائعة في ذلك الزمان في أوروبا . وبخاصة المسرح الشعري لراسين وكورني وشكسبير وموليير أيضاً في كثير من الأحيان .

واستنبت الحساسية العربية كذلك فن الرواية . وينبغي ألا نقع هنا في الخلط ونقول إن الرواية عرفت عند العرب . فالرواية التي عرفت عند العرب هي الوريث أو الشبيه بالملحمة في التاريخ الأدبي الأوروبي . ولكن الرواية التي كتبت في أوروبا عندما نشأت الطبقة المتوسطة وانتشرت الصحف . وهي الرواية التي عرفناها في القرن الثامن عشر في أوروبا . تختلف عن «الرواية الكلاسيكية» التي نعرفها في التراث العربي . مثل سيرة عنتر بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير . التي يحذر بنا أن ندعوها سيرة . وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها في المجتمع العربي القديم .

ومجمل القول إن الرواية أيضاً قد استنبت ثم أصبحت الفن الأدبي الأثير عن كثيرين من القراء - كما نجد الآن - برغم أنها ليست نبأ عربياً أصيلاً . ومازال المجال مفتوحاً لاستنبات ألوان أخرى من التفنن الأدبي في بيئتنا العربية . نتيجة لهذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس . مثل السيناريو السينمائي . أو السيناريو التلفزيوني . أو الدراما الإذاعية . أو غيرها من ألوان التعبير الفني والأدبي .

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير في مجال هذه الأنواع الأدبية وألا يتأثر الشعر أيضاً لقد تأثر الشعر كذلك . بمعنى أن حساسية جديدة وجدت عند الإنسان العربي . ولم يعد موروثه هو الموروث العربي الكلاسيكي فحسب . بل امتدت دائرة

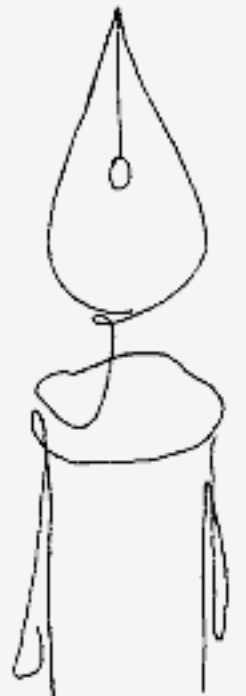
الموروث لتشمل ألواناً أخرى من الإبداع الأدبي . ونحن نعرف أن حركة الترجمة الشعرية ازدهرت بشكل ما في ثلاثينيات القرن العشرين . ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية في هذه الفترة . مثل مجلة أبولو أو غيرها من المجلات . يجد أن هناك كثيراً من الترجمات لقصائد عرفت في زمانها . مثل ترجمة أشعار لامرتين . ولبالي ألفريد دي موسيه . وبعض أشعار وردز ورث وكولبرج . وبعض الأشعار الرومانتيكية الأخرى . وخاصة الإنجليزية والفرنسية .

أضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربي عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الأجنبي في لغته . ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره في موروثنا العربي الكلاسيكي . وهو دور المعلم والإنسان الناجح . وإلى حد ما صحت العصر .

وعندما نقرأ النقائض لجرير والفرزدق والأخطل وهي - فيما أرى - الجانب الحى الجدير بالدراسة من التراث الشعري العربي في عصر الأمويين . نجد أن النقائض هي في ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء . ولكنها في جوهرها خلاف بين قسمين من العرب . والخلاف يتجسد في هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءاتهم كما تعبر الصحافة الحزبية في زماننا هذا : فهم يترشقون بالانتماءات . ويحاول كل منهم أن يدحض حجة الآخر ورأيه . ولو نظرنا - أيضاً - إلى شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموي لوجدنا الكمي والسيد الحميري يمثلان الشيعة . والأخطل يمثل الدولة الحاكمية . إنهم جميعاً يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث . وهذا الدور الذي كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذي نما الشاعر من خلاله . ولكن نظراً للظروف السياسية والاجتماعية التي عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لدوى الفصاحة - والشاعر بعامته إنسان فصيح - دور في هذه الحياة . وكان دورهم عادة هو دور المدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقها .

وقد أنتج الموروث العربي أيضاً الشاعر الناجح . أعنى الشاعر الذي يستطيع أن يتكسب بالشعر . وكان القدماء أحياناً يقولون إن شاعراً مثل العباس بن الأحنف - مثلاً - في العصر العباسي شاعر مجيد . إلا أنه ينقصه أنه لا يمدح وأنه لا يهجو . ومعنى ذلك أن حقلاً كبيراً من حقول الشعر لم يستطع هذا الشاعر أن يطأه . وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بذواتهم . ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح الهاجى . الذى لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريده جمهوره منه . فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالا . وأن الشاعر هو الذى يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريده هو منهم . الشاعر - إذن - صوت فني ذاتيته في جمهوره . وهذه الحقيقة هي ما نستخلصه من قراءة التراث العربي جملة . برغم أن هناك - كما قلت - كثيراً من الشعراء العرب الذين غردوا - جزئياً أو كلياً - على هذه القاعدة . وانصرفوا في الغناء إلى أنفسهم . مثل شعراء الغزل في العصر الأموي . أو بعض شعراء العصر العباسي . مثل العباس بن الأحنف أو أبى العلاء المعرى في أواخر العصر العباسي . أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى ذواتهم . وعنوا بالتعبير عن صوته الخاص . لا عن صوت المجموعة . لقد أضيف إلى الموروث العربي مورث جديد . يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانتيكية الأوروبية . وما ترجمه العقاد لوليم هازلت . وما نشره ميخائيل نعيمة في كتابه المبكر «الغريال» . وما استطعنا أن نتعرف عليه من التراث الشعري الأوروبي . وأنا هنا استعمل كلمة موروث بمعنى Tradition : وهو المعنى الذى أشار إليه ت . س . إليوت في حديثه عن الموروث والموهبة الفردية . هذا الموروث لم يكن لبتزع الشاعر العربي من عروقه أو من جذوره . ولكنه كان جديراً بأن يثير حواراً بينه وبين الموروث الشعري القديم .

إن هذا الموروث يقول : وخاصة الموروث الرومانتيكي . إن الشاعر يعبر عن نفسه . عن حساسيته . عن نظراته إلى عصره . عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية . وهذا ما نخرج به من قراءة الموروث النقدي الرومانتيكي . إذن لقد أعطى صورة أخرى للشاعر تختلف عن صورة الشاعر القديم . وهذه الصورة نجدها في الكتابات الشعرية العربية في ثلاثينيات هذا القرن . نجدها عند إبراهيم ناجي وعند علي محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة . فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب نجدها عند إلياس أبو شبكة أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية . ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر . هذه الصورة الرومانتيكية هي صورة الإنسان الحزين : الإنسان الذى لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمنه : هي صورة الإنسان الذى يخرج إلى الخلاء لكي يناجي نفسه أو يتأملها : هي صورة الإنسان عاكفاً على نفسه . يريد أن يفهم أسرارها : هي صورة الإنسان المفرد متكلماً . لم يعد الإنسان إنسان جماعة - كما كان الشاعر العربي القديم - ولكنه الشاعر وقد أصبح إنساناً مفرداً يتحدث بصوته الخاص .





وأعود إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلقي . وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر . وقد ذكرت فيما سبق أن الجمهور في التراث العربي كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعاً . وأنا عندما أتحدث إلى جماعة لابد أن أرفع صوتي . وأن أجعل لكلماتي معنى وإيقاعاً ونبراً خاصاً في الكلام . في حين أنني لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسي أو إلى صديق من خلصائي فلا بد أن يكون صوتي هادئاً . إذ أنني أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أذنه وليس العكس . الشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن . ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ ودبوان من الشعر فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرأها متمتماً أو بدون صوت . إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهير العالي للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه . هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذي يهمس إليه . دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة .

ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربي التي صدرت منذ الثلاثينيات من هذا القرن . وأرجوا أن تهتم الدراسات التي تعتمد على الإحصاء بهذا الجانب . أقول لو استعرضنا ما صدر في هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا - مثلاً - أن معظمها قد تحلل من القصيدة ذات القافية الموحدة . وعندى شاهد على ذلك في شعر علي محمود طه مثلاً

فعلى محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن ينظم قصيدة سياسية في غرض سياسي . كتحية لزعيم من الزعماء . أو التأريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد . ولكنه في قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب المربعات والخمسات والمزدوج ومعنى هذا أن القافية تتغير في القصيدة . وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح - خلال عقد أو عقدين من الزمان وفي معظم ما يكتب عنصرياً عفويًا غير ملزم . وكان أيضاً مشيراً إلى سمة من سمات ما نسميه بالشعر العربي الحديث : سمة أخرى تظهر أيضاً في شعر علي محمود طه باعتباره في طبيعة من مثلوا هذه الحركة . وهي اقتصار استعماله للأبهر الطويلة على القصائد التي يتوجه بها إلى أغراض سياسية . أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه وينظم في أغراض أخرى فإنه يلجأ إلى الأبحر القصيرة . أو إلى مجزئات الأبحر . وما قلته عن علي محمود طه يصح أن يقال عن إبراهيم ناجي وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين .

لقد وضح - إذن - اتجاهان . الاتجاه الأول يتمثل في استعمال مجزئات الأبحر أو الأبحر القصيرة في الموسيقى الشعرية . والاتجاه الثاني هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو الخمسة لا القصيدة الموحدة . وكان ذلك كما قلت خلال الثلاثينيات والأربعينيات . قبل أن تنشأ حركة الشعر الجديد . ولا شك أن هذا الإناء الشعري قد اتسع الآن . فبدلاً من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر . وبدلاً من البحر بكل إيقاعاته . الثمانية أو السداسية . أصبح البحر رباعي الإيقاعات . وربما لم يكن كل هذا كافياً للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة . وهي التي تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم . وليس صوت إنسان يخاطب جماعة . ولذلك نشأت حركة الشعر العربي الحديث . ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة . لأنه لا يهم في أي حركة شعرية « من بدأ » بقدر ما يهم « من أعطى » في هذا الشكل الجديد .

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جداً . فإلى جانب شيبوب هناك علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم . والحقيقة أنا لا أشغل نفسي بالسؤال عن متى كتب هذا الشكل . ولكن حدث أن جيلاً من الشعراء بملكون المقدرة الشعرية والنضج الشعري كتبوا في هذا الشكل . بدءاً من أوائل الخمسينيات في العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربي . وأصبح هذا الشكل شكلاً متميزاً . خاضعاً - كذلك - لألوان كثيرة من التجديدات . كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعراء رؤيته للحياة . ولكل منهم طريقته في تركيب الصورة الشعرية . ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإمساك بالشعر . لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال بحثه عنه . وهناك دائماً لكل شاعر تصور خاص للشعر . وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقاً معيناً .

أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات . فالشعر هو صوت إنسان يتكلم . مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية . لكي يكون صوته أصفى وأبقى من صوت غيره من الناس . فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال . وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس . ولكن لابد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته . ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص





واستعماله الخاص للغة . لأن اللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه بعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة .

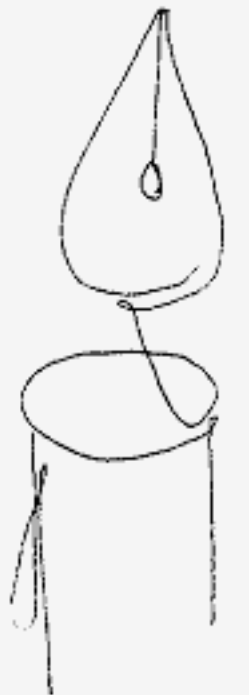
وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعي . وهي قضية طرحها عصرنا ؛ وأنا لا أريد أن أمضى في هذه القضية إلى غايتها . فأنا أرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة ، ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر - أو الفن بشكل عام - ليس مسخراً لأحد من الآلهة في مجتمعاتنا . والآلهة كثيرة : الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية أى المجتمع نفسه .

أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق . بل هي أقدم القضايا التي طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فأفلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمه التزاماً . إذ أنه يوصي بإخراج الشعراء من المدينة الفاضلة . إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأدباء - عندما بدأت رسالاتها - حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان . وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها . سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدسة أو عن طريق حواريتها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية . مهما رفعت من أعلام . سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية ، أو أممية مثل الماركسية ، أو غيرها ، تحاول جميعها أن تدخل الفن في نطاق رؤيتها الخاصة . وتعتبر كل ما يخالف هذه الرؤية فناً ضاراً . وأى دارس فينا للتراث العربي يعلم أن الشعر الذي قيل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم . فلا نجد في الروايات فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً .

لقد أعاد سارتر طرح قضية الالتزام . وكان في طرحها مرتبطاً بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام . ونص على أن الالتزام للنزعة فقط . على أساس أن الشعر فن إيقاعي ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر في الواقع . إن سارتر عندما طرح قضية الالتزام في فرنسا . بعد الحرب العالمية الثانية بهذا العنف . كان دافعه الأساسي هو تجريم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاروا مع النازي في أثناء فترة الحرب . وإبراء صفحة البعض الآخر . ممن التحقوا بالمقاومة . لكن هل يعنى هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدراً كبيراً من المسئولية . ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولاً .

الشعر أيضاً فن نوعي . بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير . وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى . التشريعية مثلاً . أو الابتكار الهندسي أو العلمي . يعد محض خلط في مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر ينمو من داخل التراث الشعري . والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعهده شاعراً . لذلك نجد أن كثيراً من القصائد حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان نجيبها جميعاً . كأن يكتب شاعر قصيدة مثلاً عما يجري في الشرق الأقصى ، تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقايتهم ومعاناتهم ؛ أو أن يكتب شاعر آخر عن فرض المستغلين سيطرتهم على المستغلين . إن هذه الأغراض لا تبرر إطلاقاً عد القصيدة جيدة . بل لا يدخل في اعتبارنا على الإطلاق كنفاد أدب وكمندوق شعر . لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها . وإنما يشفع للقصيدة ما تحققه في مجال التجربة الشعرية .

ويبقى أن نطرح سؤالاً هو : هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر للإنسان . وهل نستطيع أن نقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبي نواس التي يتحدث فيها عن شذوذه الجنسي . أو أشعار بودلير التي يرسم فيها صورة مسرفة في قناتها للجمال الأنثوي وللجمال الكوني بشكل عام ؟ فهل أضرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أننا نجرو على القول إن هناك شعراً ضاراً . ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها . فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس : منطقة بهيجة . تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء . وأن توفق بينها . إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكون ما نسميه بالحساسية الإنسانية . وعندما يلتئم شمل النسيج الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتذوق . تتكون لديه رؤية بعينها . فقارئ التراث العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ في عالمين متناقضين بل عالمين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المبتهج بالحياة . وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المشائم الكاره للحياة . ولكن كليهما ، في نهاية الأمر ، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي نسميها حساسية الإنسان . لهذا لا أجرؤ على القول إن هناك شعراً ضاراً بهذا المعنى .



أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعري والاقتراب من عالم الشعر . إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية ، وإدراك المعاني وفهم الإنسان . ويزعم بعض النقاد أن الطبيعة لا مبالية ، ولا معنى لها ، وأن الفن هو الذى يضفى عليها المعنى ؛ فالغابة لا تثير فى أنفسنا ما تثيره لوحة تصورها ، وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعنا بجمال الغابة إلى لوحة شاهدناها فى زمن مبكر .

إننى لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى ، ولكنى أعترف أن قراءتى مثلاً لمسرحية عطيل لشكسبير جعلتني أقدر على فهم عاطفة الغيرة .

إذن فالمعاني الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام .

الشعر أيضاً لا يروج لما اصطلاح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم ؛ وهى كلمة أعلى من الفضائل قدراً وأوسع مدلولاً ؛ فالفضائل متغيرة وزمنية ، أما القيم فتأبنة . بمعنى كونها أكثر رسوخاً فى النفس من الفضائل . وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمناها وظروفها ، فى حين تتعدى القيمة عن هذا المفهوم . فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها ، تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية . ولعل هذه القيم هى التى ترسخ فى أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتراث الشعري والأدبى بشكل عام ، أما أنا ، ابن العالم المعاصر ، فأجمل هذه القيم فى الصدق والحرية والعدالة .

إن للشاعر دوراً أخلاقياً . وكذلك فإن لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق ؛ فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب ، بل بمقياس الجمال والقبح ، بحيث يصبح الكذب قبيحاً والصدق جميلاً . ويصاحب رقى الحاسة الجمالية رقى مماثل فى الحاسة الأخلاقية . والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدرا صدق الشاعر فيها مع نفسه ، حتى لو لم نتفق معه فى موقفه الأخلاقى ؛ إذ أن تعبير الشاعر عن عداوته فى صدقة مع نفسه يرسخ فى أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس ، وليس رذيلة الفعل اللا أخلاقى الذى يتحدث عنه .

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إننى أحب التجربة الصوفية ؛ ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية . إن كتابة قصيدة هى نوع من الاجتهاد ، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب . كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضى فى طريق الصوفية ، يجتهد ويتعب ، ولكنه قد لا يهبط عليه شئ أو لا يفتح عليه شئ . وهذا الفتح ليس إلا تنزلاً من الله .

كذلك تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية فى محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء . بغض النظر عن ظواهرها . إن التشابه فى واقع الأمر كبير جداً ، وفى اعتقادى أن الأديان فى تجلياتها الكبرى هى التصوف ؛ ذلك لأن الدين إذا اقتصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية ، دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة ، أصبح لونا من ضبط السلوك الإنسانى . لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو السكينة . وهذه المرحلة هى ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والهندوك ، وقد رأيت منهم الكثير . وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا .

وإذا كان لى فى النهاية أن أحدث عن إضافتى الخاصة إلى الشعر العربى فإننى أؤثر أن أترك هذا للنقاد ، ولكنى أستطيع أن أشهد ملاحمى فى عشرات الشعراء الشبان . وهذا قد لا يرضىنى كما قد يتبادر لبعض الناس ؛ فأنا أحب لمن بعدى أن يقرؤنى مفتشين عن عيوبى . وأن يحاولوا أن يتجاوزوا أنا وجيلى .

لكننى أعتقد أننى أضفت فى مراحل مختلفة بضعة أشياء : أولها هو اصطناع لهجة الحديث الشخصى الحميم فى القصيدة الشعرية . على نحو أفقد القصيدة العربية كثيراً من خطائيتها الزائفة . وثانيها إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفنى . بحيث يخرج قارئى بأن لى وجهة نظر فى الحياة والكون . وثالثها إضافتى فى المسرح الشعرى ؛ ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت قالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى «مأساة الحلاج» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطه البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت لى الانجهاات . فى «ليلى والجنون» كان جزء من التجربة لغوياً . وكان السؤال الفنى فى المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمور الحياة اليومية ؟ . وفى «بعد أن يموت الملك» . ومن قبلها «الأميرة تنتظر» . لجأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ؛ بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعلى عبرت فى مسرحياتى ، وبخاصة «مأساة الحلاج» . عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً لا تشوبه شائبة . وهو الإيمان بالكلمة .

# صلاح عبد الصبور

## أصوات العصر

□ شكرى محمد عياد

في تلك السن التي يضح فيها الأهل من شقاوة ابنهم . ويشهدون ارتياحاً عندما يسريح البيت من شره . لولا خوفهم - إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صداد إذا بقي محبوساً بين جدرانهم . في تلك السن يوجد أطفال يفرعون الآباء يهدونهم ونزعهم الشريرة إلى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متوارياً في ركن مهمل من البيت وفي يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذي لا حيلة له في دفعه . ارتبك بين الحجل والقلق والسخط . ودعا الله في سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبي المسكين سيظل - في أغلب الظن - مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات البعيدة التي يسمعها من خلال الكتب . ولعله أن يصيح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح - دون أن يدري - باب تلك الحجرة المحرمة التي تحدثنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب في ذلك العالم السحري ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظاً بالمفتاح في جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود . لا يستمرئ لذة الحلم . ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما في أمر أشد من الندم : إنه في عذاب دائم .

وفاته («مشارف الحسين») . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة في النقد والأدب العالميين في عدد من الكتب : «ماذا بقي منهم للتاريخ» . «أصوات العصر» . «قراءة جديدة في شعرنا القديم» . «وتبقى الكلمة» . «مدينة العشق والحكمة» . غير أنني لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور - وإنه لجدير بدراسة مستقلة - إنما أريد أن أساير الصبي ابن العاشرة . الذي كان يبيكي مع مجذولين وسيرانو دي برجراك . في حوار الذي لم ينقطع مع أصوات العصر من لندن شب إلى أن مات .

فقد أثهم صلاح عبد الصبور - كما أثهم العقاد من قبل - بأنه «حكاء» يردد ما يقرأ من كلام الغربيين . بل كانت النهمة التي رمى بها صلاح أشنع . فقد رمى العقاد بأنه ناقل معلومات . يعرّب ما في دوائر المعارف الإنجليزية . أما صلاح فكانت نهيمته أنه يفرض على الشعر لغوي حساسية الغربيين - أي أنه لم يعرّب بعض المعلومات . ولكن حاول أن يعرّب روح الشعر العربي نفسه .

أما إذا غنى الفنى أشواقه الخائفة . وآماله المضاعفة . ومثله المذبذبة . فسيدخل في تجربة أخرى أشد غرابة . فقد أصبح هو نفسه «كلاماً» . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته في المرآة . وكما يحضر له خاطر أشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأثني أو المقلطح ؟ - ينظر إلى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والإنكار . ولكنه لا ينهم نفسه بالجنون . لأن هنا حقيقة لاشك فيها . وهي أن هذا الشيء الذي يسميه قصيدة أو قصة أو تمثيلية . أو لا يعرف كيف يسميه . شيء له كيان مستقل عن كيانه . وهنا يصبح ناقداً لنفسه . كما تتغير طريقته في القراءة . فيصبح قارئاً ناقداً . ومن النقد - التأمل فيما يقرأ - ينتقل بسهولة إلى التأمل في الحياة والأحياء . فربما داعب الفلاسفة . وربما سماء الناس فيلسوفاً .

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرحلتين من حياته . في حديثنا به من «حياتي في الشعر» . وفي تقديمه للقصائد التي اختارها لعل محمود طه . ثم في المقالات التي نشرها في مجلة «الدوحة» القطرية سنة

الثقافية على الأدب والفكر . بل ضم إليها الفن التشكيلي أيضا . وأغلب الظن أنه اعتمد فيه على زيارته للمتاحف العالمية . على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

إن الحوار يتم غالبا بين شخصين . ووجود ثالث هو أمر مربك في الفن والفكر كما هو في الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يلقي كاتبه أو شاعره على القارئ . يقول في تذييل مسرحيته «مسافر ليل» :

«منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم (يوجين أونسكو) في مسرحية الكراسي . حيث كان يعرضها مسرح الحبيب القاهري . وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد نويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم . وسعيت إليه من خلال معظم أعماله . وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونسكو كان من أحلى الاكتشافات التي عرفتها في حياتي . وأضفته إلى ذخائري كما أضفت شكسبير وأبا العلاء المعري وتشيكوف من قبل . ولست أعني بالاكتشاف أني كشفت سرا . ولكنني أعني أني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص . واستطعت أن أقرب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنفسى وآثرته دون أن أستهدى بحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثوني حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعهم العظيم»

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات . فقد كانت بالضرورة علاقات متخيرة . ولم يكن يسندته في اختياراته إلا بذلك الصوت العميق في داخله . ربما كان ذلك الصوت كامنا في نفس الصبي ابن العاشرة . الذي طالما هرب إلى ركن من الدار الرفيعة ليكي مع أبطال المنفلوطي . وربما كانت في أعماق ذلك الصوت الطفل روايب كثيرة من القرون الخالية . بعضها يصله بتجارب قومه . وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل . الغفل . كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيراً عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات . وكان من الممكن أن تتلف أوتاره إن لم تتعمده القراءة المستمرة بالصقل والتهديب . بعبارة أخرى : إن «التشكيل» الذي عني به شاعرنا . ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصفة الشعرية وحدها . لا بد أن يتناول صميم الفكر أيضا . ونحن لا نسبق بهذا الحكم . ولكننا نفترضه ابتداء . لأنه يمثل خط النمو الطبيعي لدى كل قارئ ذكي . وبينما نستقري المؤثرات الفكرية المختلفة التي تعرض لها صلاح عبد الصبور . نتحنها في ضوء هذا الغرض . فإن وجدناها لديه مستكملة متناسبة الأجزاء . في معرض شبيه بأصوغها . فهو ناقل لاحظ له من أصالة . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية في نسج واحد . بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت . بل اختلاط أو تناقض أحيانا . فهو شاعر مفكر . وهو قبل ذلك : شاعر أصيل .

وليس الغرض من هذا المقال دفاعاً ولا جدلاً . ولكنه يرمى إلى تقديم استقرار متكامل لمادة هذه الدعاوى . وعلى القارئ - بعد - أن يستخرج الحقيقة بنفسه .

- ١ -

لم تكن الصورة التي قدمتها في صدر هذا الحديث - صورة الصبي العاكف على قراءاته الساذجة - مجرد إضافة قصصية لتحلية المقال . ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذي يشعر به الكاتب الأصيل - منذ تفتح وعيه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان قويا بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور . وأرجو أن يسمح لي القارئ بأن أورد هنا نتفة من ذكرياتي الشخصية عنه : في إحدى أمسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموماً بسترهمه - كعادته - بالضحكة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلده جاء إلى القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض بمرض خبيث . وأن أيامه في الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق كان رجلاً من أصحاب الحرف - لا أذكر الآن حرفته بالضبط - يهوى الأدب . وأنه أرشد صلاحاً في قراءاته الأولى . ونجّل إلى الآن - وما أدري إن كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا أم ظنا ظنته - أنه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبي وأبي العلاء . فقد كانت العلاقات الشخصية غالباً ما تخرج عند صلاح علاقات - ولا أقول قراءات - أدبية . هكذا عرفه بدر الديب باليوت . وعرفه عبد العقار مكواوي بوليك . وعرفته «صديقة كريمة» - كما يقول - بيبس وأودن . كما قدمته «صديقة كريمة» أخرى إلى عالم الروائي الأمريكي ولم فوكس .

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريداً في مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه . حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امرأة طيبة) من أهل المدينة . ولعل صلاحاً - في صدقه ووداعته - لم يكن ليخشى أن يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة أخرى هي في رأيه قاصمة الظهر ونهاية الوجود . تهمة الكذب . أما الحقيقة فهي أنه كان طلعة حريصاً على ألا يفوته شيء . محباً عميق الحب للحياة . يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء . ومن ثم فهو بشخص الأشياء كما يشيئ الأشخاص بطريقة تلقائية - على ما يبدو - ثابتة في أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح في حياته . مفكراً أو إنساناً . أصبح «شيئاً» له قيمة معينة في هذه الحياة . يفتح عهداً أو يطوى عهداً . وكذلك كان لكل موجود من موجودات الطبيعة . أو مخلوق من مخلوقات الإنسان . وجود شخصي . أعطى أمثلة قبله : قصيدة «الشمس والمرأة» في ديوانه «تأملات في زمن جريح» . قصيدة «أغنية للقاهرة» في «أحلام الفارس القديم» . وصفه النثرى للمدن الأمريكية - مع أنه أقرب إلى البيوريتاج الصحفي - في مقالته «سياحة ثقافية في أمريكا» . («ونبق الكلمة»).

وقد انطلق صلاح في معظم «سياحاته الثقافية» معتمداً على نفسه . كالسائح الغريب الذي يسير وحده مستكشفاً في مدينة يعلم أنها استكشفت قبله ملايين المرات أو بلايينها . ولم يقتصر في هذه السياحات

لم يكذب الصبي الرقيق يخرج من بيضة المنفلوطي حتى دفع في أسر



ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب  
لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيت من سغب  
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل  
يناغيه مغنيه

وملعة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل إنه في إحدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد »  
لصورة الشاعر النبي : صورة القط الأليف المفقود :

وسنجلس في الركن الثاني قطين أليفين  
مقرورين

نتحس ما أبقت أيام الذل على وجهي المكدود  
وعلى خديك من الألم الممدود .

وصورة القمر الودود :

«ماذا يهب العريان إلى العريان  
إلا الكلمة

والجلسة في الركن الثاني .. قزمين ودودين  
صغرا صغرا .. حتى دقا

في قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟  
«ياجمي ياجمي ياجمي الأوحى»

ويبدو أن صورة « البطل الضد » قد أعجبته . ولاسيما أنه رآها  
لدى كاتب عربي معاصر . «اكتشفه» كما اكتشف غيره . وقال عنه فيما  
بعد إنه كان «سباقا» إلى خلق هذا النموذج الذي شاع في الرواية  
الحديثة . وهو إبراهيم عبد القادر المازني . ولم يزل هذا «البطل الضد»  
يرواح شاعرنا ويغاديه حتى سرى في دمه وخامر روحه . ولعل التناقض  
الكبير في تجربته النفسية - تناقض صاغ منه فنه الرائع المر - هو أنه ظل  
موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطل العدمي .

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى المادية الجدلية أولاً . ثم إلى  
الوجودية (التي تدب بالكثر لمعلمه الأول نيتشه) . وورست به أخيراً عند  
لا أدريه العتب . ولكن العجيب أنه في أثناء هذه التحولات كلها كان  
يقننى بالمتصوفة . ويحاول أن يتعلم من إليوت . وكان الأولون يمثلون  
إيجابية الروح . والثاني يمثل إيجابية العقل . فكلاهما يعبر - بطريقة -  
عن إيمان بالمطلق . في حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية  
والانغماس في التاريخ . وهو طريق يمكن أن يؤدي بسهولة إلى الوجودية  
(وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصري  
عبد الصبور - اقرأ مثلاً «تجربتي الشعرية» لعبد الوهاب البياتي) . ولم  
تكن فلسفة العتب أو اللامعقول في حقيقة أمرها إلا إيغالا في النسبية .  
ووصولاً بها إلى حالتها الحديثة .

إن مهم عبد الصبور الثقافي الذي عرف عنه ونضحت به كتاباته .  
لم يكن ترفاً أو زينة أو تعالياً على الخلق . ولكنه كان يعنى أن ثمة أسئلة  
تحيه . وأنه كان يستجع مختلف الآفاق بحثاً عن جواب لها . وبما أنه لم  
يبتد قط إلى جواب مريح . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . أما طبيعة  
هذه الأسئلة فقد يظن . للوهلة الأولى . أنها كانت ميتافيزيقية خالصة .

رجلين كان تأثيرهما الفكري في عصرهما وقومهما أعظم بكثير من تأثيرهما  
الفني . أما أولهما فهو اللبناني جبران . الذي لم يكن تمرده على البلاغة  
التقليدية إلا جزءاً من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية .  
يقول صلاح إنه قرأ له «الأجنحة المتكسرة» و«الأرواح المتمردة» .

ولعله . حين بكى مع سلمى كرامة وحييها كما كان يبكي مع أبطال  
المنفلوطي . أعجب بشجاعتها أيضاً . ولعل قصة «خليل الكافر» قد  
بعثت في نفسه شيئاً من التمرد لا الإشفاق فحسب . وقاده جبران إلى  
نيتشه . وهو بعد مراهق في الخامسة عشرة . فقرأ «هكذا تكلم  
زرادشت» في ترجمة فليكس فارس . ولا بد أن تأثير هذا الكتاب  
العاصف لازمه زمناً طويلاً . ولعله لم يزايله قط . وتستطيع أن تعد  
قصائد في ديوانيه الأولين . «الناس في بلادى» و«أقول لكم» التي  
عليها زرادشت ظله الكثيف («الناس في بلادى» . «الملك لك» .  
«الحرية والموت») . ويتحدث صلاح في سيرته الأدبية «حياتي في  
الشعر» حديثاً ملؤه الإعجاب عن نيتشه وكتابه «هكذا تكلم  
زرادشت» . وينقل فقرات من مقدمة ترجمة إنجليزية حديثة لهذا  
الكتاب . يدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبوة الروحية للنازية  
والعنصرية . ويعقب عليها بجملة حرية أن يتعلم منها الكثيرون درساً في  
أدب الكتابة : «هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة . التي سعدت  
بها كما يسعد الإنسان بتريئة صديق على لسان محام ذرب اللسان . قال ما  
لم يستطع أن يقله . مزوداً بأسانيد القانون» . والحق أن صلاحاً قلباً ونقل  
أراء دارس أو ناقد . فهو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذي «اكتشفه»  
وأحبه في كتابه أو شاعره . ولكنه كان هنا في حاجة إلى كلمة دارس  
الفلسفة . أما الجانب الذي اكتشفه في نيتشه فقد ظهر في تلك القصائد  
التي ذكرناها . ولعل الأهم أنه تسرب في نسيج شعره . في تلك  
انسخارية المرة التي ظلت تزداد لمعاناً خلال دواوينه ومسرحياته .

م يستطع زرادشت أن يتعايش بسلام مع الإيمان الساذج في قلب  
النصي الرقيق الذي حاول ذات مرة أن يصل إلى حالة من الوجد الصوفي  
عن طريق الإفراط في العبادة . لقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة  
على الأقل . عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حلواً بعيداً إلى الأذهان  
أغاني «طاغور» في «جيتنجالي» . هي قصيدة «أغنية ولاء» . وقصيدة  
أخرى لعل لا أخطئ فهمها حين أقول إنها تعبر عن الأسى لفقد ذلك  
الإيمان هي «الإله الصغير» . على أن الشاعر - ربما تبعاً لتصبحة  
زرادشت - لم يستطع أن يتصور نفسه سوبرماناً أو في طريقه لأن يكونه .  
ربما كانت «أقول لكم» صدى «لزرادشت» نيتشه أو «نبي» جبران .  
ولكنها صدى ضعيف . ولا أتحدث هنا عن قيمتها الشعرية . بل عن  
نوع من الثقة يوحى به العنوان . إذ يشير إلى العبارة التي ترددها الأناجيل  
«الحق أقول لكم» . وفي القصيدة . عدا ذلك . نحات من سيرة السيد  
المسيح . ولكن الشاعر يقول في المقطع الأول منها :

«وأعلم أنكم كرماء

وأنكمو ستغفرون لي التقصير... ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

تدور كلها حول أقاليم الميتافيزيقا الأبدية : الله والكون والإنسان . وهذا وهم يُلصق بكثير من الآثار الأدبية ، والفكرية ، وواقع الحال أن الإنسان - ولو كان شاعراً أو فيلسوفاً - لا يترك أبداً هادئ البال يفكر في سر وجوده على هذا الكوكب . ولكن الأسئلة التي تتلظى في كيانه تتبع دائماً من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقاً ودقيقاً وحاداً . وأوغل من ذلك في الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترئ البالي (إليوت بالذات) ، وكأن شرقنا العربي قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا أوانه - في الدلالات الحية . الزمانية والمكانية . لشعر صلاح عبد الصبور . وإذا كان صوت شاعرنا في التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور يزال حزن مثقف مصري في النصف الثاني من القرن العشرين . وأظن أن قراءه من الإنجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم إن عبد الصبور اختار أن يحرر من المصطلح الشعري القديم (بتعبير بدر الدين) ليستمد من تراث ثقافي أوسع ، أو جهد في توسيع إطاره الشعري (بتعبير مصطفى سوييف) بحيث دخلت في معانيه معانٍ طرقها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن يخصص عدداً قليلاً أو كثيراً من هذه الموافقات . على طريقة نقادنا القدماء في إحصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن أن يؤدي إلى حكم على قيمة الشعر نفسه . فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى . وبمهي أن أشير في هذا المقام إلى البحث المتقن الذي نشر في العدد الماضي (فصل ٤) . يوليه ١٩٨١) عن «أثر . س . إليوت في الأدب العربي الحديث» . فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على أن ينبه ، في ثنايا إحصائه للموافقات عند صلاح عبد الصبور وغيره ، إلى أن التقاط تنف المعاني - أو اختطافها - من هنا وهناك يفسد الشعر . وأن الأثر المعنوي في النقد هو ملمس الحساسية الشعرية . على نحو ما نجده عند صلاح عبد الصبور .

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير في جدوى مثل هذا التغير (كما أشار الكاتب في ختام مقائه) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير إلى موقعه في مغامرة الشاعر كلها . والمقال الحاضر يلتزم - قاصداً - جانباً واحداً من هذه المغامرة . وهو الجانب الثقافي . مكتفياً بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحية التي عاش صلاح عبد الصبور ومات وهو في صراع معها . ومن ثم يمكن أن يعد مدخلا مناسباً لدراسة أدبه . وليس أكثر من ذلك . وإذا كانت روحانية المتصوفين المسلمين وعقلانية إليوت الفنية (ومن خلالها كل الكلاسيكية الجديدة) مضافاً إليهما الشيء الكثير من تعاليم نيتشه (ولاسيما عقيدة السوبرمان وعقيدة تجديد الخلق) قد اجتذبت الشاعر في صباه ومطلع شبابه . ولازمته إلى آخر عمره . دون أن تقدم له مخرجاً من المأزق الذي يعيشه المثقف العربي في هذا العصر . فقد اتفقت - على الأقل - في أيها جعلت «الشعر هو قدره وخلاصه» :

«أنا مصلوب وأحب صليبي  
وحملت عن الناس الأحزان  
في حب إلي مكدوب

لم يسلم لي من سعي الحاسر إلا الشعر  
كلمات الشعر  
عاشت لهددني  
لأفر إليها من صخب الأيام المضي  
إن نجف فجفوة إدلال لا إدلال  
أو نحن... فيا فرحي غرد! يا نعمة أيامي عودي  
يا فبروزة!  
يا أصحابي! يا أحبائي!  
حبوا مولاي الشعر  
سلمت لي - من عقبي أيامي - الكلمات .  
(«أغنية خضراء»)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية «حياتي في الشعر» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التي تحتلها العبارة لغوياً ونحويًا) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «إيمانه الشعري» - إن صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح . ويعرض كل يوم لامتحان عسير . ومن هنا أخذت صورة «البطل الضد» (الفارس المنهزم . المغني المأجور . المحتال) تنمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر النبي) . التي لم تزل تتضامل . وإذا جاز أن نصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» في سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلاته المستمرة ، من الماركسية إلى الوجودية إلى العيشية ، كانت هي «التغيرات» التي دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعومات من الخارج . وسنرى - في الأقسام التالية من المقال - أن عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعومات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فإذا عادت الأزمة إلى الظهور في شكل جديد بحث عن دعامة أخرى . هذا تشبيه نسوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة في تكوينه الفكري ، وربما ساقنا إليه كلمة «الثوابت» : فلكي نلغي المعاني غير المقصودة في هذا التشبيه نسوق تشبيهاً آخر مختلفاً : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التي يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه «التغيرات» كان كالتزاد الذي يتزود به في كل مرحلة .

- ٣ -

كانت المرحلة الأولى هي المرحلة الماركسية . وقد بدأها عبد الصبور قبيل تخرجه (١٩٥١) . ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول («الناس في بلادى» ١٩٥٧) ، وأخذت في الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثاني («أقول لكم» ١٩٦١) . ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة غابرة . ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «المثقفين اليساريين» وأكثرهم . في ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من «الثقافة» ، بل كانت «الثقافة» في قاموسهم سبة . ومازلت أذكر قول واحد من زعمائهم عن أحد الناس ، وقد أراد أن يذمه : «إنه مثقف بكل عيوب المثقفين» . وقد ردد عبد الصبور هذه النعمة في قصيدته «السلام» :

«وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت  
ويظل يسعد ، والحياة تجف في عينيه ، إنسان يموت  
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق  
وجه الطريق إلى السلام » .

«ورفاق طيبون  
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم  
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم  
ووديعين كأفراخ حمامة  
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد  
عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد »

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذي يتحدث عن رفاق  
بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد  
(يولد في العتمة) . ولكن لاشك أن النزعة البورجوازية الرومبتيكية  
المنرسية في أعماقه هي التي جعلته يصور هؤلاء الرفاق «خفافاً كالنسم» .  
«ووديعين كأفراخ حمامة» . بدلاً من تصويرهم أبطالاً إيجابيين . ومن  
الحقائق المكررة أنه ضمن هذه القصيدة بيتين يقول بدر الديب إنه  
أخذهما «بنصهما تقريباً» من إليوت (يشير إلى هذين السطرين في «أغنية  
حب الفرد ج . بروفروك» :

إني لست الأمير هملت . ولا يناسبني أن أكونه  
إني نبيل في حاشيته . واحد ينفع  
ليكبر المركب ....

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيها تصرفاً غير قليل (مستثيراً  
بذلك تراث إليوت الشعري . ولكن كان يجب التنبيه أيضاً إلى أن قصيدة  
إليوت نفسها لا تستلزم على سبيل التضمنين بل على سبيل المناقضة .  
فمعروف أن قصيدة إليوت تصور مجاً تافهاً متحجراً . ينتمي إلى طبقة  
أرستقراطية . على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير  
يتحرق شوقاً إلى العدالة . ويضحى من أجلها بكل شيء حتى نور عينيه .  
لقد حاول الشاعر الشاب الطيب القلب في هذه القصيدة وغيرها (ولا  
يسع المقام هنا للإكثار من الأمثلة) أن يترجم القولة النقدية المهمة  
«إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رجعي» إلى عمل . فاستعار قوالبه الفنية  
المتقدمة وملاها بمضمون تقدمي . لم يكن هناك ما هو أكثر منطقية من  
هذا . ولا أدري : أهي الأمانة التي عرفت عنه ما جعله يأتي بهذا النقل  
الموضح بالنسبة لأي إنسان قرأ إليوت ولو مرجحاً . حتى يدل على منابع  
فته . أم حاسته الفنية . حتى ولو كانت غير واعية . فقد أثبت في هذا  
الديوان نفسه أنه فنان أصيل قادر على أن يتمتع من أغوار تجربته وفطرته  
وحدهما . وحسبه قصيدتنا «طفل» و «ولاء» - هدته إلى أن نقل سطر  
إليوت إلى سياق مضاد لسياقها الأصلي يكسب القصيدة الجديدة طابع  
النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا أو ذاك . أما افترض أنه تورط  
في اقتباس خاطئ . طمعاً في أن يوصف باتساع الثقافة (كما زعم بعض  
النقاد) فانهام لا مسوغ له .

ومرة أخرى ألاحظ أنه لا بدر الديب ولا لويس عوض تنبها إلى  
مغزى هذه المحاولة . وأفترض أن ذلك راجع إلى أسبها أغمضا أعينها عن  
التناقض الذي وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر ذاتيته في القالب  
الأيديولوجي . ولعله من الظلم أن أحاسبها على هذا الإهمال وأنا أنظر إلى  
الديوان من وراء ربع قرن تقريباً . في حين أسبها كانا يكتبان عنه وقت

ولاشك أن كلمة «السلام» التي ردها عبد الصبور في هذه  
القصيدة وغيرها من قصائد الديوان . قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا  
حسناً لدى مثققي اليسار . الذين كانوا - في ذلك الوقت - قادرين على  
أن يفرضوا على خواء الحركة الثقافية معايير جديدة سويت على عجل .  
تربط الأدب بالصراع الطبقي والكفاح السياسي . وتذوب غراماً في  
الطبقات الشعبية . وتعلن البورجوازية ولاسيما الصغيرة . التي كانوا  
جميعاً من أبنائها . عدا أفراداً ينتمون إلى الطبقات الغنية التي أخذت  
تشر بتزعزع مركزها منذ أواخر الأربعينيات . ولعلنا لا نبتعد عن الصواب  
إذا قلنا إن فريقاً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية -  
ظاهرة الفرد على سلطة الأب . التي تأخذ عند بعضهم صورة أشد  
ابتذالاً . تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها  
ظاهرة سياسية . وإن كان من المسلم به أنهم شعروا - أكثر من سائر  
الطبقات - بوطأة الظروف الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية .  
ولكن الديوان استطاع أيضاً أن يظفر بإعجاب مثقف حقيقي قلما يمتنع  
إعجابه شيء . وهو بدر الديب الذي كتب مقدمة للديوان عامرة  
بالأفكار . وكان هو صاحب الأشعار السريالية الغامضة التي تشبها عبد  
الصبور (سهوا بالطبع) إلى محمود أمين العالم . كما كان أول من عرف  
عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على  
رأس الأسماء التي تنطق في أروقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية -  
كما تطلق الرق . ويتنظر منها أن تطلق شياطين الشعر والنقد . بدون  
حاجة إلى أي جهد آخر . وكان شاعرنا قد أفاد حقاً من قراءاته لإليوت  
وغیره من الشعراء الإنجليز . وقد أقر له لويس عوض بإتقان فن  
«البالاد» أو القصة الشعرية . كما أشار بدر الديب - في مقدمته - إلى أن  
اعتماد الشاعر للمصطلح الشعري الجديد (يعني به - غالباً - قالب الشعر  
الحر) قد أتاح له أن يغترف من تراث الشعر الأوربي . ولكن لا بدر  
الديب ولا لويس عوض أشارا إلى القالب المرسوم لهايات كثير من  
القصائد . وهو يشبه النموذج الذي أوردها : فإما أن يكون فضح  
للبورجوازية انحرمة وثقافتها المتعصبة وإما أن يكون تبشيراً بغد أفضل .

على أن رضى مثققي اليسار لم يكن ليدوم طويلاً . لقد كان في  
وسعهم أن يتجاوزوا عن إعجاب الشاعر الشاب بإليوت . ومحاولة أن  
يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية . إذ إهم كانوا قد أصدروا  
حكماً على الشاعر الإنجليزي اطمأنوا إليه وفرغوا منه . وهو أنه فنان عظيم  
وإن كان مفكراً رجعياً . أما الذي لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل  
شاعرنا الراسخ إلى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة - في  
فلسفتهم النقدية المرتجلة - علامة لا تخطئ على ميول الشاعر البورجوازية  
الندفينة . ومع أن شاعرنا - كما سبقنا الإشارة - كان يختم بعض قصائده  
بنغمات متفائلة فإبها لم تكن - بالضبط - نغمات تفشالية . هل كان  
يرضيهم - مثلاً - قوله في ختام قصيدته «الحزن» :

صدوره . وإذا كان الناقدان الأملبان اللذان تبنا الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذي بذله الشاعر لبصهر إيمانه الفنى وإيمانه الاجتماعي في بوتقة واحدة (أو لعلها نجاهلاه إثارة للسلامة من كل الجوانب - ولها العذر؟) فمن باب أولى ألا يتنبه إليه الماركسيون المتشددون . وهم أصحاب الصوت الجهير في تلك الآونة . وألا يستوفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه . التي كانت - بحسب معاييرهم - شديدة الخطورة حقاً . لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي .

وأكاد أوقن بأن الشاعر الشاب استقبال مقدمة صديقه بدر الديب ومقال أستاذه لويس عوض شاكراً وسعيداً . دون أن يشعر أنها شاركاه في أهم الذي كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعوراً بالوحدة واستسلاماً لها . فقد وجد فيها نوعاً من اللذة المرة . لأنها كانت تشعره بالميز والاستيعاش في آنٍ معا . وقد عرفته في تلك الآونة . ولم أزل ألقاه بعدها في الحين بعد الحين . دون أن يطلعني على دخيلة نفسه . إن كان يطلع على دخيلة نفسه أحداً . وكان بشوشاً ودوداً . «وديعاً كفرح حمامة» . ولكنى كنت أحس أنه يعطى الحياة الخارجية أقل ما يمكن من وقته وباله . وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هي حقاً في الشعر . وإخائه أفاق يوماً فرأى أنه أعطى الماركسية ما لم يعطه أحداً أو شيئاً قط : معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسيين قد أخذت في التراخي عندما كان يعد ديوانه الثاني . وربما كان تمجيد العمل وذم «الفلسفة الميتة» في قصيدة «موت فلاح» أثارة من عقيدته الماركسية . وربما استوفقتك هذه الأسطر من المقطع الرابع «الكلمات» في قصيدته «أقول لكم» :

«جلّ جلالها الكلمة

ألم يرووا لكم في الشعر أن الحق قوال

ولكني أقول لكم بأن الحق فعال

أقول لكم بأن الفعل والقول جناحان عليان .»

ففيها تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل . ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة «منا أمير ومنكم أمير» .

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا في سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية «حياتي في الشعر» . ولعل القارئ لا يجد بأساً بأن أعود مرة أخرى إلى ذكرياتي الشخصية . فقد تكون لها بعض القيمة . وقد تعوض ما يلحظه القارئ الفطن من افتقار هذا المقال إلى مراجعة الدوريات التي كانت تصدر في هاتيك السنوات . كما هو الشأن في الدراسات الأكاديمية المتقنة (وإن كنت أشك في قيمة هذه المراجعة في حالتنا بالذات) . أذكر من ظروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كان في مصر آنذاك . وصدر كتابه «تجربتي الشعرية» . والتقيت بالشاعرين لمناقشة في ندوة البرنامج الثاني . وأبدى صلاح عبد الصبور حساسة شديدة لكتاب زميله العراقي . وكان السبب واضحاً . فقد اجتذبت الماركسية البياتي كما اجتذبت عبد الصبور . ولعل الأول كان

أقل تحفظاً في الانتماء إليها . ولكنه في كتابه ذلك أعلن أن «الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها . والسياسي المخرف لصها وقاتلها» . وهزأ بهؤلاء السياسيين المخترفين هزأً غير قليل . وفي تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور - للمرة الأولى - الاسم الذي رددته كثيراً بعد ذلك . «قبيلة الشعراء» . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر أكثر من حبه لنفسه . من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر أو ديوان إلا وحنا عليه حنواً لا أثر فيه للغيرة التي من أجلها قيل إن المعاصرة حجاب . وقد أتيج لي أن أشرك معه في ندوة أخرى عن ديوان لأدونيس . فبدا وكأنه لا يجد كلاماً كافياً للثناء على منحي أدونيس في استعمال اللغة . مع أنه مخالف لمنحي عبد الصبور نفسه إلى حد كبير . ولا أظن أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن يخلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات . والإنسان ذي النفسية الحسنة المركبة . بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور في مقالته عنه («وتبقى الكلمة») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثلاً ممتازاً للنقد التفسيري من كاتب لم يكن أصلاً من عشاق الشاعر المهندس . والذي يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح في المقدمة المذكورة : «يشق على نعي الشعراء ويكيى . بل وينفضي من أعماق . وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه . ولموت إبراهيم ناجي . ولموت بدر شاكر السياب .»

في لقائنا على كتاب البياتي قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتي وحيداً . الحق أني لا أعلم كتاباً ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب «حياتي في الشعر» . هذا فضلاً عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .

ما كاد الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها إن شئت) حتى وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - في صدام مع الماركسيين الحرفيين - وليس معهم وحدهم :

«يصفني نقادي بأنني حزين . بل ويدينني بعضهم بحزني . طالباً إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة . بدعوى أنني أفسد أحلامها وأمانيتها بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهر .»

«وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفنران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفنران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون فإسهم يظنون يقرعون الأجراس . ويصرخون بملء الفم . حتى ينقذوا السفينة . أو يغرقوا معها .»

ولابد أن هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيراً عليهم . وربما كان الأوفق أن أعود إلى تسميتهم «بالمتركسين» كما فعلت في مقال لي نشر في مجلة «الأدب» سنة ١٩٥٨ . قد حفز الشاعر إلى أن يقرأ في الماركسية معتمداً على نفسه هذه



من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالأنبياء . ولكنه كان يتأسي بألمهم العظيم . وصبرهم على البلاء . واحتقارهم لمتاع الدنيا . وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا . ولكنه إنسان فيه ضعف الإنسان . مضافاً إليه ضعف الفنان . فقد ظل الصراع محترقا في نفس شاعرنا . لقد استرد معبوده الشعر . واستطاع أن ينادى « فيروزته » :

« يا حي قولي للحجاب  
فلتفتح لي الأبواب . أنا الشاوي الإنسان »  
( « أغنية خضراء » )

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه أن يعاود الرحيل .

#### - ٤ -

لا أظن الوجودية كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالبا في كلية الآداب . يقرأ كتب عبد الرحمن بدوي ، ويختلف إلى « قهوة الجيزة » . حيث يعقد أنور المعداوي مجلسه . وكان أنور المعداوي مولعا بذكر سارتر في ندواته هذه . وفي تعليقاته التي كانت تنشرها مجلة « الرسالة » القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية . الذين كانوا قد بدءوا يلفتون الأنظار إليهم . ولابد أن عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين أخذ يشارك بدر الديب قراءاته واهتماماته . وكان بدر قد أثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجديد والنقد الوجودي . أخذت من الأول العناية بالبناء اللغوي ومن الثاني إبراز المعطيات الوجودية التي تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور - كما يبدو من كتاباته - بدأ يهتم بالوجودية اهتماماً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذي وعدت به . بل اقترفت ما يشبه الاعتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولاشك أن الصبي الذي تعود أن يعتكف ليقرأ المنفلوطي وجبران ، ثم ترقى إلى قراءة نيتشه وحلم بإنسانيته الأعلى . والذي بات قائما ذات ليلة طامعا أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء . قد عاش تجربة « التجاوز » حتى نحاعه . قبل أن يسمع بالوجودية . ولاشك أيضاً أن حدة الشعور التي انتقلت به من الحزن الغامض إلى التألم حتى بلغت حد « الترف » . قد دفعته إلى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين أخذ يقرأ في الفلسفة الوجودية - أنها غريبة عليه . وبقدر ما كانت المادية الجدلية تخلعه من ذاته وتتزعزع من توحيده كانت الوجودية تعيده إلى ذاته وتعيد ذاته إليه . وكانت كلمة « الحرية » . التي لا يعرف لها الإنسان المصري - في القهر العائلي والاجتماعي الذي يعاني منه طول حياته - معنى واضحاً . ولكنه يحلم بها كما يحلم بشئ بعيد غامض ساحر . بريح الشمال أو نفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب في هذا الإيمان الجديد معنى واقعياً ممكناً حين يجعلها مرادفة لمفهوم « الإنسان » . ولعل شاعرنا أحسن هذا

المرّة . وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين . روجيه جارودي . في كتابه « ماركسيه القرن العشرين » . ويعلق عليها قائلاً : إنها تعبر عن « حدث هام » . وهو تواضع الماركسية الذي ألجئت إليه لكي تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادي لتاريخ الإنسان . لا كنظرية شاملة . أو كعقيدة تحكيمية . أو ديانة جديدة .

ومؤدى هذا رفضه فكرة « الابنية الفوقية » . ومن ثم لا يخفى لأحد أن يتكلم عن إسقاطيقا ماركسية . أو نقد ماركسي . حقا إن الماركسية قد أثقت أضواء كاشفة على الأعمال الأدبية إذ جعلتنا ندرك أبعاد دفعها الاجتماعي . ولكن ثمة أضواء كاشفة أخرى . نفسية وغيرها . ولغز . وراء ذلك . خصوصيته واستقلاله . بحيث لا يمكن إرجاعه إلى عناصره الأيديولوجية فحسب .

ويلاحظ عبد الصبور - وراء هذا الجدل - حقيقة مفرغة طالما أرقته دون أن يتأملها بوضوح . ونكها مستصحب . منذ الآن . مصدر قلق دائم . وعنصراً مهماً . إن لم نقل إنه العنصر الأساسي في معضلة الوجود الإنساني كما يراها - أعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة . مهما يكن نوعها : « فرجال الفن هم أضعف الرجال حولاً وأقلهم صولة وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف . وكثيراً ما يشبه عليهم الأمر . حين تضج الضجة . فيتوهمون أنفسهم أتباعاً لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهم من قبائل العمالقة . »

وهذه حقيقة مفرغة . لأن رجل الفن . مادام ضعيفاً . فعلى أي شئ يعتمد ؟ ويجب أن نستبدل بكلمة « رجل الفن » هنا كلمة « الشاعر » فأصحاب الفنون التشكيلية ينمون وينزعجون في ظل الطغاة . ولئن ينون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام . ولئن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام . ولئن يلونون لوحاتهم إلا للعثاقيل المنعمات . والسراة الكرام ؟ وهكذا أفرد الشاعر أفراد البعير المعبد . وحكم عليه أبداً بالخرق . والتشرد . ولا تلتفت إلى قولهم إن الشاعر العربي استمر متزلة المادح المتساق . ودع مشاجرات ابن الرومي المستمرة مع ممدوحه الأخصاء . وانظر إلى قول البحري وهو أحق الشعراء العرب بأن يدعى شاعراً مادحاً :

وشراي العراق خطه غبن . . بعد بيعي الشام بيعة وكس

وعلم الله ما كان في الشام إلا بدويا يستدر رزقه من أخلاف عزة أو شاة . ولقد أبال عليه الذراء في العراق من كل جانب . ولكنها صهوة الضمير . ضمير الشاعر فيه .

ولعل عودة عبد الصبور إلى الشعر العربي في تلك الفترة نفسها . مستكشفاً كعادته . كان تعبيراً عن إيمانه المتزايد بأن « قبيلة الشعراء » هي في كل زمان ومكان . متميزة أبداً عن « قبائل العمالقة » التي لا تفتأ تنزصدها وتضعفها وتلججها إلى مضائق الحياة . إضافة إلى مضائق الشعر . وإذا كان الشاعر . منذ اختار أن يكون شاعراً . قد حكم على نفسه باخضع وانظام . فلن يجد أسوته إلا في الأنبياء والأولياء وأمثاله لشعراء . وبهذا المعنى فسّر كل ما يرد عليك في شعر صلاح عبد الصبور

المعنى حين قال في إحدى قصائده الأولى («أطلال»):

«أسمى وراء الشمس

والشمس في ظهري».

أما أوضح أعماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجديد فهي ديوانه «أحلام الفارس القديم»، ومسرحياته «مأساة الحلاج» و«ليلي والمجنون». وإن كنا نجد نماذج مكتملة - فكراً وفناً - للانجاء الوجودي في ديوانه الثاني «أقول لكم». ففي إحدى القصائد الرئيسية في هذا الديوان («الظل والصليب»). بصور الشاعر إحساس «السأم» الذي يميز الإنسان المعاصر، وهو نقيض القلق الوجودي، فإنسان هذا العصر يحيا

... بلا ظل، بلا صليب

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق».

فظل الإنسان هو ذاته الأخرى، هو وعيه بذاته الذي يخفزه إن تجاوز هذه الذات. انطلاقاً نحو وجود أعمق. ولكن هذا الوعي هو أيضاً سر شقاء الإنسان، لأنه ينطوي دائماً على اختيار حر. على الفجر في المجهول، نحو «جبال الملح والقصدير». والذي يختار - يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق. أما الشكل الفني الذي عبر به الشاعر عن هذه المعاني فهو شكل «التنوعات» على لحن أساسي. على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا اللحن فقط. بل إلى وحدة الصوت أيضاً. أو قل وحدة المقام الموسيقي. فالصوت الذي نسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه. صوت البطل الضد. وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت، كما استعار منه حيلاً لغوية مناسبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الأنف الذكر) فينبغي أن نلاحظ فارقاً لطيفاً ومهماً: وهو أن الإطار في «أغنية حب المستر ألفردج. بروفروك» مثلاً هو إطار درامي كامل. في حين أن الإطار في «الظل والصليب» لا يزال غائباً، بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذي يلبسه. حتى ليخيل إلينا، أحياناً، أنه يتحدثنا حديثاً مباشراً. ولا سيما أنه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم نستطع أن أتينا به). وهكذا نرى فن إليوت الشعري يتعاقب مع الفكر الوجودي (كما رأينا من قبل يتعاقب مع الفكر الماركسي - ولكن بانسجام أكبر هذه المرة) في صوت مصري يتفنن التخابث المفضوح، والمقصود منه أن يكون مفضوحاً، وكأنه يقول لك: «أنت تعلم أنني أدعي ما لا أصل له، وأنا أعلم أنك تعلم أنني أدعي ما لا أصل له، وكلانا يعلم أننا مستمران في اللعبة، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام».

وفي عدد من قصائد الديوان يكشف الشاعر أن ثمة «محبوبين» يصلانه بالآخر: الحب والشعر («أغنية خضراء»). وهناك عمق التصوير الوجودي لعذاب الحب الذي هو في الواقع صراع بين حريتين، وهو عند شاعرنا يتمثل. أوضح ما يتمثل، في خداع الكلمات («الألفاظ»). «أحبك». ففي تلك الأثناء، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين، عرف الحب الحقيقي؟ أي تجاوز الذات لتلتحم بذات

أخرى. فكانت هذه التجربة تتجاوزاً من نوع جديد. ولعل من خلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته في هذه الفترة بأفضل من حديثي. ولكني. في تلك الأثناء. كنت أراه في أوقات متقاربة. واستطيع أن أقول ما أقرره عن تجاربه الشخصية بشئ من الثقة. ويؤيدني شعره. كانت الستينيات، فيما أقدر. أحفل بسنوات عبد الصبور بالإنتاج. وأقربها - إجمالاً - إلى الهدوء والثقة. ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة. وأقدر أن معظم قصائده «أقول لكم» في أواخر الخمسينيات، فقد سمعت منه مقاطع من «أقول لكم» نفسها. في داره حوالي سنة ٥٨. وكان وقتها يسكن قرب دار روز اليوسف التي كان يعمل بها. وكان في غمرة حبه الأول الذي أنتج معظم قصائده هذا الديوان. وفي تلك الأثناء كان يقوم أيضاً بتجاربه الأولى في المسرح الشعري. وأذكر جلسة في مقهى مع صديقنا بدر الديب. وصلاح يقرأ علينا ما كتبه في تجربته الأولى التي لم تنشر:

«طويت أوراقها لأنني وجدتني قد وقعت في أسر شكسبير» - هكذا قال عنها في سيرته الأدبية. ولكنه لم يلبث أن كتب «مأساة الحلاج» التي ظهرت طبعها الأولى في آخر ١٩٦٥. وعلى رأس السبعينيات ظهرت مسرحية «ليلي والمجنون». وديوان «تأملات في زمن جريح» (١٩٧١). وبين «الحلاج» و«المجنون» ظهرت مسرحيتان قصيرتان: «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (١٩٦٩). وكانت أولاهما إلهاماً بمرحلة جديدة. مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبي. وبلغ قلقه الوجودي حد الجرع. ولكن أخيراً «الأميرة تنتظر» كانت محاولة لاستعادة الثقة. وفي الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية. التي اعتمدنا عليها كثيراً في هذا المقال «حياتي في الشعر» (١٩٦٩). ولذلك نستطيع أن نقول في اطمئنان إن المرحلة الوجودية. التي استطاع صلاح خلالها أن يبني بيته على سفح البركان. قد امتدت طوال الستينيات.

وديوان «أحلام الفارس القديم» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التي يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة. ويعني ذلك أن القدرة على «التشكيل» (وقد عقد له عبد الصبور فصلاً كاملاً في سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغات («أقول لكم»). «الظل والصليب» إلى التصميم الذي يجمع بين الاتساع والتكامل العضوي. بحيث يصح وصفه بأنه ملحمة. كما توصف «الأرض الخراب» أحياناً بأنها قصيدة ملحمة. وكعادة عبد الصبور بنه القارئ، بلطف. إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان إلى «كراسات». أذكر أن ناقدنا كتب عن تكتيك الروائي الإنجليزي السويدي الأصل «جوزيف كونراد» أنه يمثل نموذج «رحلة الليل» - الغوص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة. وأود أن أستعير هذه الفكرة (النموذج أصيل حقاً في خيال البشر. وليس السندباد وأوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثله) لأقول عن ديوان «أحلام الفارس القديم» إنه «رحلة في الليل». إن «الليل» يشغل مكاناً مهماً في عالم عبد الصبور الشعري، وقد أخذت هذه «التيمة» أبعادها الكاملة في «أحلام الفارس القديم» (وربما أيضاً في «شجر الليل»). ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائماً في عناوين كتبه. ولو

إن مسرحية «مأساة الحلاج» قائمة كلها على اختيار خاطئ من قبل الحلاج . وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذي اختار موته . فنحن هنا أمام مأساة حقاً ، ولكنها مأساة متفائلة ؛ لأن عظمة الحلاج في قبول الموت تسمو على بلادة قضائه وغباء الشعب الذي ضحى بحياته من أجله . ولولا أن نسرف في الاستنتاج لقلنا إن ثمة انتقالاً من وجودية متفائلة في أوائل الستينيات («أحلام الفارس القديم» ، «مأساة الحلاج» ، إلى وجودية متشائمة عند نهايتها («ليلي والمجنون» ) ، بلغت حد «الكوميديا السوداء» (قارن - إن شئت - هذا الوصف الذي خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليل» بوصفنا «مأساة الحلاج» ) . وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضاً عجزت عن الوفاء بحاجة الشاعر . فلم كان ذلك ؟

إن قارئ «حياتي في الشعر» يمكن أن يقول ، ولا يتحز ، إن كاتبه مفكر وجودي ينتمي إلى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة . فهو يقرر في مفتحه أن تأمل الإنسان في ذاته هو أساس كل معرفة ، راجعاً بهذا المبدأ إلى قول أرسطو المشهورة «اعرف نفسك» . ويزيد : أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته . وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين . ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة التجاوز أو التعالى ، وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان والعالم . ويطبق مبدأى التعالى والإحالة تطبيقاً ذكياً على القصيدة باعتبارها «وجوداً» . وهكذا يصبح وجود القصيدة ، منطقياً ، مساوياً لوجود الإنسان . ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فإنه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد مر بنا قوله في ختام قصيدته «أغنية خضراء» : «أنا الشاذي الإنسان» . ويحدد عبد الصبور «القيم» التي يتألف منها معنى الإنسانية .

والقيمة الكبرى عنده هي «الصدق» ، لأن معناه أن يعي الإنسان وجوده في الحياة . ويحمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده عن «الحرية» - التي جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه ، ولكن عبد الصبور لا يعطى معنى واضحاً لها . بل يكتفى بالإحالة على بعض قصائده ، مثل «هجم التتار» و «شقي زهران» و «ثلاث صور من غزوة» باعتبارها «تمجيذاً لهذه القيمة على المستويات المختلفة» . والغريب أنه لا يشير في هذا السياق إلى قصيدة مثل «الظل والصليب» ، وهي - كما رأينا - قصيدة مكتملة فكرياً وفناً . ولعلنا نلاحظ هنا بداية التخلخل في «الحل الوجودي» الذي اطمأن إليه عبد الصبور ردحاً من الزمن . فالحرية الوجودية تعني - قبل أية حرية سياسية ، وهي التي اقتصر عليها عبد الصبور في أمثله - اختياراً ومسئولية . وإغفال هذا المعنى - وما كان عبد الصبور ليجهله - قد يعنى أن القلق الذي يصاحب الاختيار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيار مسدودة . لهذا نجده يعرف «العدالة» - القيمة ، الثالثة - في نظره - تعريفاً تقليدياً ، إذ يقول عنها إنها قيمة فردية واجتماعية معا ، فهي بالنسبة للفرد «تعني قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح» . وإصدار الحكم المحايد عليها . وهي في المجتمع محط تقدمه . وصمام أمته . وكلا التعريفين يبيهم مفهوم العدالة

قرأت قصائد هذا الديوان على أنها «أحلام» في ليل طويل . لظهر لك ما قلت . وأكثر منه . ولكنني يجب أن أنبه إلى خطأ واحد في «تدبير» هيئة الديوان . وهو تلك «الكراصة الرابعة» التي ألحقها الشاعر به . ووضع لها عنواناً «صحائف من مذكرات مهملة» . وهي صحائف جديرة حقاً ألا بهمل . ولكنها كان يجب أن تنتظر الديوان التالي «تأملات في زمن جريح» : فهي من واديه . وإن تكن متقدمة في الزمن على معظم قصائده . لقد حجب الشاعر بهذه الإضافة النهاية الرائعة للمحتمة النفسية العظيمة : وكم هو جميل ومنعش للنفس أن نقف بعد أن نقرأ هذه السطور :

«صافية» أراك يا حبيبي كأنما كبرت خارج الزمن  
وحينما التقينا يا حبيبي أيقنت أننا  
مفترقان

وأنتى سوف أظل واقفاً بلا مكان  
لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة  
فنعرف الحب كقصي شجرة

كنجمتين جارتين  
كموجتين توأمين  
مثل جناحي نورس رقيق  
عندئذ لا نفرق  
بضمنا معاً طريق  
بضمنا معاً طريق ...

وما أظن أن تجارب الشاعر الواقعية في هذه الفترة كان يمكن أن تأخذ هذا الشكل الفنى لو لم يتوسط بينها فكر وجودي قادر على أن يجعل الذات موضوعاً للتأمل ومجالاً للفعل . ولعل الأصح أن نقول : إن ذاتية الشاعر وجدت الفكر الوجودي مناسباً لتعبير عن نفسها وتكشف نفسها من خلال هذا التعبير . وليس هذا مجال القول المفصل في تحليل قصائد هذا الديوان . فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال ، وهو التنبيه إلى المنابع الفكرية المعاصرة التي نهل منها صلاح عبد الصبور ، بالكيفية التي عرفها بها وأفاد منها حتى امتصت في كيانه . ولا ننبه على المظاهر الجزئية لهذا التأثير . مما قد يشغل به دارسو الأدب المقارن ، ولا نقبض كذلك في تحليل أعماله التي يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة .

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن «ليلي والمجنون» حين نقول إن المواقف الحداثية التي بنيت عليها هذه المسرحية - مواقف التضحية والسقوط والحياة والاعتصاب والقتل والانتحار - واضحة الانتماء إلى الأدب الوجودي . بحيث تذكرنا بمسرح سارتر أكثر من مسرح إليوت ، الذي قيل الكثير وكتب الكثير عن تأثير عبد الصبور به . ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضاً حين نقول إن التأثير الوجودي القوي في هذه المسرحية هو الذي أبعدنا - إلى حد ما - عن بساطة البناء التي تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الإغريق ، وأحسن استخدامها في «مأساة الحلاج» : وهي أيضاً دراما نفسية ، ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل .

«إني لا أتألم من أجلها . ولكي أتوف .»

وبهذه الكلمات ينجم الفصل .

- ٥ -

عنده . بلغت الأزمة هذا الحد . ضفا فن يونسكو على سطح  
لذاكرة . وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين .  
ورفض عبد الصبور الفكرة الرخيصة عن مسرح «اللامعقول» من أنه  
نقش لكل ما عرف في التراث المسرحي . فقد أدرك أنه وثيق الصلة بفن  
الأساتذة الإغريق . وأنه جريد لم يسبق له مثيل فن المسرحية على أنه فن  
الحوار . بحيث أصبح الحوار المسرحي أشبه بالموسيقى .

وكانت لغة الشعر المسرحي التي أتقنها صلاح عبد الصبور من قبل  
جاهزة للاستعمال . وكان البطل المضد الذي طالما ظهر في شعره الغنائي  
مستعداً لأن يتحول . في القالب المسرحي . إلى كوميديا سوداء أو  
مأساوية .

إن ترسانة أسلحة الفنان لا ينفد محزوما أبداً . بل تضاف إليها  
دائماً أسلحة جديدة . وتشخذ بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعاناً  
فتكا . ومن الأسلحة التي شحذت . في هذه المرحلة الجديدة . سلاح  
سخرية المرة . وصرخة الحق الشجاعة :

«وشجاعاً كنت لكي أنضو  
عن نفسي ثوب الزهو المزعوم  
وشجاعاً كنت لكي أهوى عريانا  
أثني ساقى . أستصرخكم ...  
هل تدعوني وحدي ؟  
وكفاكم أني سلت  
أم تضعوني في لحدى ؟

... ..  
كونكم مشنوم  
كونكم مشنوم .

(«مذكرات رجل مجهول» - في «تأملات في زمن جريح»)

حاول عبد الصبور في مسرحيته الأخيرة «بعد أن يموت الملك» .  
أن يستعيد شيئاً من تفاؤله باخاتمة التي يقدم فيها المشائون حلاً ثالثاً تعود  
فيه الملكة المفلومة إلى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها «الناسج في  
أحلام المستقبل» . المنغى بالصبح الأجل . وكان شاعرنا يستلهم  
برخت ومسرحه الملحمي .

ولكن لن نجد في ديوانه الخامس «شجر الليل» إلا زهوراً سوداء  
من الحزن والكآبة . حتى خاتمة الديوان . التي تشير إلى إحدى أفكار  
نيتشه الأكثر تفاؤلاً . فكرة تجديد الخلق . مازجة إياها بفكرة نزول السيد  
المسيح أو ظهور المهدي المنتظر . حتى هذه الخاتمة لا تفتح أي باب  
للأمل :

كل الإيهام . حتى يجعله صالحاً لأن يدعيه كل فرد وكل نظام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور في دراسته عن علي محمود

طه :

«وإذا كان لكل إنسان فلسفة ... وكان لكل شاعر  
فلسفة أيضاً . فإن بعض الشعراء يهربون من أنفسهم ومن  
فلسفتهم حرصاً على أن تتسع دائرة جمهورهم . وأن يحتفظ  
شعرهم بصفاته الساذج . الذي يستطيع أن يتوجه إلى الجماهير  
الساذجة فيكون في ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هي الدمار  
العام) كلمة رائعة من كلمات الشاعر رلكة .»

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة «الشهرة العامة» ؟  
نعم . ولكنه لم يتخل يوماً عن فضيلة الصدق . ولم ينزل قط بمعبوده  
الشعري ضجيج وسائل الإعلام الجماهيرية . مع أنه لم يكن بعيداً عن  
هذه الوسائل في يوم من الأيام . ولكنه - على خلاف علي محمود طه -  
صمد لمغرباتها . وبقي الشعر عنده . إلى أن خط آخر سطر . هبة من  
الله . وعبادة يتقرب بها إلى الله .

وإنما إبهارت وجوديته المتفائلة حين أصبح من العسير . بل من  
المتعذر . أن يتخذ موقفاً ما . فحاول أن يستبدل بالمواقف المحددة  
إيمانيات مطلقة . أي أنه جنح إلى الفلسفة المثالية التي هاجسها الوجودية  
كما هاجسها الماركسية . ولكنه لم يكن ليطلب إلى هذه الحيلولة .  
وهذا بقي القلق الوجودي . بل استحالة حصارها . ولا بد أنه كان قد بدأ  
يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب «حياتي في الشعر» . فهو  
يقول :

«لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت إلى  
الإنسان . وقادته فكرة الإنسان بشموها الزماني والمكاني إلى  
التفكير من جديد في الدين .

وهكذا أصبحت مؤلها . ومازال هذا موقفي الوجداني الذي  
أخبرته ...» (ص ٨٦)

«لقد أصبحت الآن في سلام مع الله . وأؤمن بأن كل إضافة  
إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال .  
أو هي خطوة نحو الله . وأؤمن أن غاية الوجود هي تغلب الخير  
على الشر من خلال صراع طويل مرير ...» (ص ٨٧)

هذه الكلمات المتعلقة لا تنبئ بنوع من الاضطرار فحسب . بل  
إنما تشي بما يشبه الجمود ... ولكن الشاعر . حين يذكر شعره . لا  
يث أن يتنفض انتفاضة مزعجة حقاً . إذ يقول عن القيم الثلاث  
الصدق . الحرية والعدالة :

«إن شعري - بوجه عام - هو وثيقة تمجيد لهذه القيم  
وتنديد بأضدادها . لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكبي  
معا .



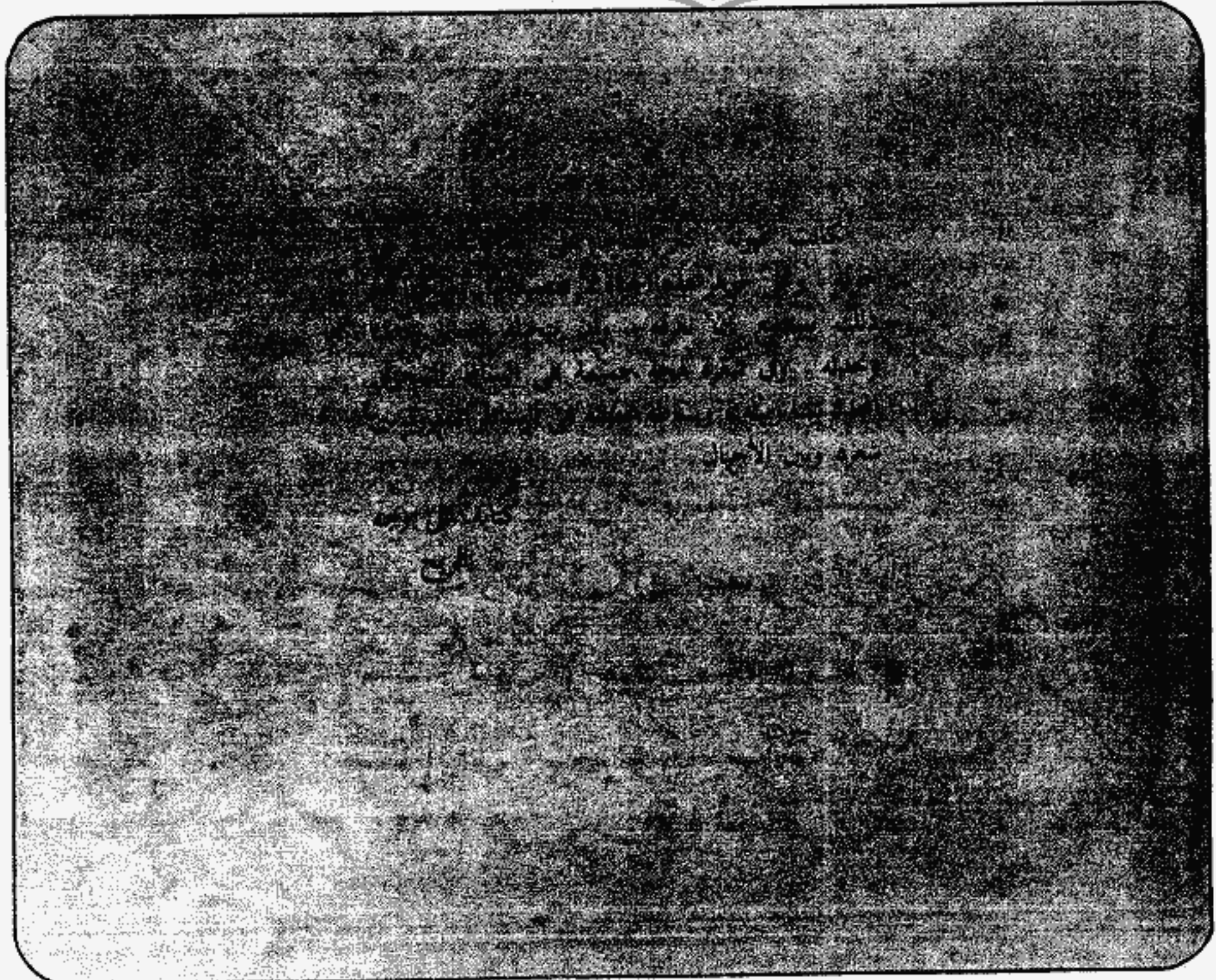
«ها أنا أستدير بوجهي إليك  
فأبكي . لأن انتظاري طال . لأن  
انتظاري يطول . لأنك قد لا  
تجئ . لأن النجوم تكذب  
ظلي . لأن كتاب الطوالع يزعم  
أنك تأتي إذا اقرن النسر  
والأفعوان . لأن الشواهد لم  
تكشف . لأن اللبالي الحبابي  
يلدن ضحي مجهضا . ولأن  
الإشارات حين تجئ ...  
تجئ إلينا الإشارات من مرصد  
الغيب يكشف عن سرها  
العلماء الثقات . تقول :  
انتظار عقيم !  
انتظار عقيم !»

لنهي صلاح عبد الصبور . ولم ينته الصراخ .  
وقبل إنه لم يمت حتف أنفه . ولكن قتله كلسة طائشة من صديق  
قديم .  
لا أدري كيف حال هذا الصديق الآن . ولكني أرجو ألا  
يتبس .

فإن كان صلاح ليخرج من لقاء الموت . وهو الذي غي للموت  
بعضاً من أجل ما سمع الموت من أغنيات .

لقد كلفتني «فصول» من أمري عسراً . سامتني أن أكتب دراسة  
أكاديمية عن صلاح عبد الصبور . واللوعة عليه لم تبدأ . والدموع لم  
تجف . وقد بذلت جهدي لأكون علمياً وأكاديمياً وموضوعياً . فعرضت  
الوقائع كما هي . لم أعرض لها بإقرار أو إنكار . وأنت أيها القارئ فلست  
مطالباً أن تقر أو تنكر . حسبي وحسبك أن نحني الرأس لفنه الصادق .  
وأن نخشع أمام الله العظيم .

هذا بكائي عليك .



# مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تقديم  
لعمامة العائلة  
للشاعر الراحل  
صديق و الصديق  
مروءة

كما تقدم  
لجميع  
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية  
جرائد وصحف ومجلات ودوريات  
فتواميس متنوعة  
كتب للأطفال مصورة وملونة  
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية  
شرائط فيديو كاسيت تعليمية  
وأفلام عربية وأجنبية

# صلاة عبد الكريم

## كائنات الشجرة الجوز الجديدة

- ١ -

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدي وأنصاره ، محتجين بأن نسا لحنية متسقة كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها في دوائر الشعر العربي وما يزخر به من ألحان وأنغام ؛ فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد تحتفظ من تقاليد الشعر العربي ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ؛ فهي التي يتألف منها البيت ، أو بعبارة أكثر دقة السطر ؛ إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ؛ تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصّر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، في غير نظام موسيقى . وبدأ - بذلك - أن الشعر - في المنظومات الحرة الجديدة - حر من قواعده ، لسبب طبيعي ، هو اختفاء قوانينه وسننه النغمية وانهدامها ، بحيث لم يعد باقيا منها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ؛ وهو - وحده - لا يكفي لإقامة موسيقاه وأركانها التي تداعت ونهاوت . وقال أنصار الشعر التقليدي : ليس ذلك كل ما تنهوى من أركان الشعر العربي ، فقد تنهوى أيضا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اختيار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرّوا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامة أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجاهل . وتعالّت أصوات ثنادي بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية نافهة ، ليست من الشعر ولغته الوجدانية في كثير ولا قليل . وإنها لتقيصة كبرى - كما قالوا - أن ينحط الشعر إلى لغة السوق المتبدلة ، العارية من كل شعور وفن ، وأن يزايل لغته المصقولة الرصينة إلى لغة العامة التي لا تنمق فيها ولا روعة .

شوقي ضيف

تعبّر عنها ولا تستطيع هذا التعبير ؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهي لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائعه ؟ ومع ذلك فالعباسيون أنفسهم طوروا لغة الشعر ، نافذين إلى عربية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الجافة الحوشية ولغة العامة السوقية المتبدلة ؛ وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه ، وأضافوا إليها غير قليل من الصفاء والنصاعة والعذوبة ، بل إن من العباسيين من قصد قصدا إلى أن تكون ألفاظه - في بعض قصائده على الأقل - قريبة قريبا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى تفهمها العامة في سر وبدون أي حجاب لفظي يستر عنها معانيها ، أو يخفى شيئا منها أي خفاء ، على نحو ما هو معروف عن أبي العتاهية وقصائده التي كانت تنغني بها العامة ، ملاحين في دجلة وغير ملاحين .

وقد كان ردّ أنصار الشعر الحر الجديد بأن تغييرا كاملا شاملا حدث في حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وحرى أن يحدث ما يماثله في الشعر ، حتى نتمكن من أغلال مضامينه العتيقة . ونجعله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياة مجتمعاتنا وما نعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملابسات . وهو لذلك ينبغي أن يَدْتَوِّمنا ، وأن يكون ترجانا صادقا عن حياتنا ووقائعها . دون ما تعودناه في الشعر العربي من صقل أجوف ، ومن زخرف منكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما تحمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يفيد شيئا في الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون : أي لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة الجاهليين التي اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد



بكل صورها المتنوعة . من متقابلة ومتلاقية . فقدت كل ما يحرك في النفس الطرب .

واتسعت هذه المعركة ونظائر فيها شرر كثير . وكنت أديم التفكير في هذا الشعر الحر الجديد وما يحدث فيه من رغبات حاضرة في صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا ينكرون ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التي ألمنا بها ، ولكنهم يريدون السعة في التغيير . وأن يتناول كل ما يتصل بالشعر من مضمون ومن موسيقى ومن لغة . وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشبان ، لسبب مهم . هو أنهم يجتهدون ويحاولون التجديد في الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع نفسي وأحصى ما في الشعر الحر من نواقص في الموسيقى والصياغة . وسرعان ما كانت تتبدد هذه المراجعة ، وأقول إن المسألة تتوقف على شعراء نابهن يتلافون هذه النواقص بحيث يلامحون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملائمة تهيء له نظاما متسقا من النسب اللحنية والنغمية . وكنت أقول إن هذا يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الذكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف ، ما يتيح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر . ولابد أن يتحمل في سبيل ذلك من اللغب الشاق والعناء الممض ما يدفعه دفعا إلى أن يتفق في ذلك أياما طويلة ولتكن حتى أعواما ، إذ ليست الأعوام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع نغمي وطيد للشعر الحر ، إيقاع تفيد ألقانه وأنغامه من إيقاع الشعر الموروث وما تفرغ عنه قديما من الموشحات والأشعار الدورية .

وبالمثل كنت أفكر في صياغة الشعر الحر وما حدث لها من إسفاف ، على الأقل ، في بعض منظوماته إن لم يكن في كثير منها . وكنت أعلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا ، وأقول إنه لابد أن يتغذى بالصياغة الشعرية الموروثة ، لكن لا على أن يفنى فيها ، فإن ذلك يعني الجمود والقناء ، وإنما على أن ينمو من خلالها نموا يؤكد الاستمرار في شعرنا ، لا أن هناك قلاعا من الصياغات وحصونا يتعلق بها الشاعر ، فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دفعا إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدا .

وكنت أعود مرارا إلى التفكير في مضمون الشعر الحر وأنه ينبغي أن يتسع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان في رأيي أن الوصول إلى ذلك ميسر لمن يصلون أنفسهم بالتراث الأدبي العالمي ، حتى تنفتح أمامهم آفاق من الفكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يحوسون خلالها في دروب الشعر الغربي الحديث ، وفي مناهل الفكر الفلسفي العالمي ، وهي كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء جنباتها المختلفة . ويدون ريب سيستولى عليه مترع من منازع الفكر أو الشعر الغربي ، ويعيش فيه طويلا معيشة تمكنه من تحول واسع في تصور التجديد الذي يريده لمضمون شعره الجديد ، فإذا تحول بثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والحواليج والمشاغل ، فإذا هو ينظم شعرا جديدا المضمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، المضمون الذي يغذى الناس غذاء شعريا رفيعا لا يملكون إزاءه إلا أن يعجبوا به إعجابا متصلا .

ويؤكد أنصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهي وسيلة ينبغي ألا يصبح الشاعر ملكا لها ، بل ينبغي أن يظل هو الذي يملكها ويسخرها لنفسه ولغته وشعره ، وما يعبر عنه من دقائق شعرية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هي التي تملكه وتصرفه ، جمد الشعر وأصبح يرسف في أغلال من المحاكاة والتقليد لصيغ الشعر السالفة ، كما حدث في العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر ضربا من الغناء المكرر ، في غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما يدل على احتذاء ومعارضة لهذا الشاعر السالف أو لذلك . فإن أضاف الشاعر إلى ذلك محسنا من محسنات الشعر عد ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقيت ، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أي موقف من مواقف مجتمعه وحياته .

وحرى بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عنيفة ، وهو حقا قد ثار على يد البارودي ومدرسته ومثلها من أضراب شوقي وحافظ ومن حاكاهم واتبعهم في دروبهم التي سلكوها ، إذ نصبوا فيها أعلاما لشعر سياسي ووطني واجتماعي وتاريخي ، مغتئين عواطف الشعب المصري والشعوب العربية غناء حماسيا ملتها ، مصورين آمال الأمة وآلامها ومطامعها في الإصلاح وفي الحياة الحرة الكريمة واستضاء شوقي بالآداب الغربية فنظم قصصا حيوانيا بديعا ، وعرب الشعر الثبلي ومسرحة تعريبا تاما . وخلفهم جيل دعا - على هدى الشعر الغربي - إلى التجديد في بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة ، ودعا أيضا إلى التجديد في موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس إزاء الكون وأسراره ، والحياة الإنسانية وما يجري فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن شكسبير وصاحبيه المازني والعقاد . ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسة تتغنى العواطف الذاتية الشخصية الفردية ، مستضيئة بالمدرسة الرومانسية الغربية .

ويقول أنصار الشعر التقليدي إن كل هذه المدارس في شعرنا الحديث قد تغير المضمون في أشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ، إذ ظلت تتمسك بالجزالة والرصانة حينما ، وبالصفاء والعدوية حينما آخر . وحقا ظهرت في تضاعيف أشعارها ودواوينها أنماط من الشعر الدؤري الذي تتلاقى فيه القوافي متنوعة تارة ومتقابلة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من الموشحات التي تتنوع فيها القوافي كما تتنوع الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها سند قديم في الشعر العربي عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ، فهي لا تنفصل عن أنغام الشعر العربي ولا تشذ على ألقانه ، وأيضا هي لا تنفصل عنه ولا تشذ على لغته وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تتعارض - على الأقل - بعض منظوماته في صياغتها مع الشعر العربي كما تتعارض معه في نزع التطريب والتغنى به . وكيف يتغنى شخص بشيء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقالة يقرأها القارئ دون توقف ، ودون ريث أو تمهل ، ليفكر فيما قرأ فيه ، إذ لا توجد في منظوماته أي نقط ارتكاز يتوقف عندها القارئ ويبعد النظر فيها قرأه ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتنص منه سطرا أو سطرين أو سطورا ليردها وينشدها . يساعده في ذلك بعض ما تحمله من رنات إيقاعية ، وأي رنات ! لقد فقدت القافية



بجانيه . ونحطُ الأقدار للشاعر الغربة وأعواما في اليه . ويداعبه أمل .  
وعلم بيوم النار من التناثر . ويصرخ نوهران . ويترنم بالحلب ويشدو  
به . وسرعان ما يكظمه ، ويتراءى له مرارا طائف الموت . وكل شيء  
يموت . ويناضل الفارس القديم في الديوان الثالث وقلبه حزين : فكل  
ما حوله يبعث فيه البكاء . وهو يعود إلى مدينته : يعود شريدا على  
أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص في عيني صاحبه السوداءوين ،  
« عينان كسردابين » ، كما يقول ، عينان عميقتان موتا ، غريقتان صمنا .  
وإن الصمت ليخيم من حوله على كل شيء ، حتى على جنادب  
الحقول . ومن حين إلى حين نحس بنور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد  
أركان السماء :

كان بلا زاد يسير  
في المهمة المهجور  
وفجأة لاحت له بشاره بيضاء  
راية من نور  
راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التي اختارها عنوانا له : « أحلام  
الفارس القديم » . ونحس في مقاطعها الأولى بفرحة الحب العاشق ،  
فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتمنى لو كان مع صاحبه كفصني شجرة وهو  
يرسم حياتها الهنيئة حيثئذ في الربيع والخريف والشتاء ، بل لو كانا  
موجتين تترافقان على حافة شاطئ وقد خلصتا من كل الشوائب ، من  
الرمال ومن الحار ، وتراهما سحابة ، فترشفها ، ويعودان من البحار إلى  
السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، في دورة دائمة ، بل لو كانا  
نجمتين تضيئان للعشاق المسافرين ، وللحزاني الساهرين ، حتى إذا انطفأ  
ضوءهما استحالا دُرّتين لا معتين بين حصي كثير ، وبراهما ملاك ،  
فيلتقطها ويرشقها في المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحي طائر النورس  
الرقيق الذي لا يبرح المضائق في أعالي البحار ، محلقا فوق هامات السفن  
مبشرا الملاح بالوصول وسلامته ، موقظا فيه الحنين للأحباب والديار .  
ووسط هذه الأحلام المفرحة يفيق الفارس القديم من حلمه ، ويفتح  
عينيه ، فإذا هو قعيد على رصيف عالم يموج - كما يقول - بالتخليط  
والقمامة ، وينشد صاحبه :

قد كنت فبا فات من أيام  
يافتني محاربا صلبا وفارسا همام  
من قبل أن تجلدى الشموس والصقيع  
لكي تذلل كبريائي الرفيع  
وكنت عند ما أحسن بالرفاء  
للبؤساء الضعفاء  
أودلو أطمعهم من قلبى الوجيع

وهكذا اكفهر الجو وامتد الظلام الموحش حول صلاح : الظلام الذي  
لا يزيله ، إذ يستشعر دائما هموم البؤساء الذين يتجرعون آلام البؤس  
والتعاسة والشقاء ، والذين لا يجدون ما يتبلغون به ويسدون رمقهم :  
فدائما جوع ومسغبة ، ودائما ظمأ وحرمان . ثم تكون كارثة الهزيمة في

وما إن روعني نبأ تلبية روح الشاعر المدع صلاح عبد الصبور  
لبارثها حتى أخذت أقرأ دواوينه الستة . وكنت كلما قرأت فيها ازدادت  
إعجابا به . وإيمانا بأنه رائد الشعر الحر الجديد ، الذي وقف عليه  
حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب ، حتى يتم له رسوخه  
واستقراره . ووددت لو أني عكفت على قراءة دواوينه في حياته : إذن  
لباشرت - حيثئذ - إلى الكتابة عنه وعن ريادته للشعر الحر الجديد وما  
قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له بحق أن يثبت داخل دوائر  
الشعر العربي ويحقد له فيه مكانا رَحْباً .

وكان أول ما راعني في دواوين صلاح المضمون الجديد الذي  
صاغ فيه شعره : وهو مضمون لم يعثر عليه صدفة ، وإنما تعب أشد  
التعب وأضناه حتى ظفر به من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة  
لأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء (وقد كان أكثر تعلقا بآخرهم ، لعنق  
تفكيره في الإنسان وهمومه في الحياة) ، وأيضا من خلال قراءاته في  
الشعر الغربي وخاصة لالبيوت ، وفي الفلسفة الغربية وعلم النفس  
وأصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية  
وللتصوف والمتصوفة من أمثال الحلاج وابن عربي . لقد وجد إذن للشعر  
الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على التراث الأدبي والفكري  
العالمي وكل ما يتصل به من نظم سياسية واجتماعية . وكل ذلك يسبغه  
ويستحيل شذى عبقا في مضمون شعره .

وهو مضمون يضطرم فيه - منذ ديوان الشاعر الأول ، الناس في  
بلادى - أمل قوى في أن ينعم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا  
الأمل مضطربا في دواوين صلاح التالية . ويسرى في ديوانه الأول قلق  
وحيرة لا أضفاف لها ، فالظلام يتراعى حوله على كل شيء ، فكل ما في  
الوجود والحياة حالك شديد السواد ، وكأن الدنيا خلت من الأعياد  
والمسرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع في بحر الحداد  
أو بحر العدم ، واليوم يصبح ، والدخان يحنق الأنفاس ، وقطط تموء من  
هول المطر ، وكلاب تتعاوى ، ورعود ، والعام عام جوع ، وينشد  
الشاعر :

يا صاحبي ! إلى حزين  
طلع الصباح لما ابتمت ولم يُنر وجهي الصباح  
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح  
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف ....  
حزن تمدد في المدينة  
كالأفعوان بلا فحيح

حزن طويل ضرير لا نهاية له ، من الجحيم إلى الجحيم ، حزن مقيم  
لا يبرح ولا يريم ، يفترش الطريق ، فأين المفر ؟ . ويتمنى صلاح أن لا  
يفارقه الظلام ، فرماح النور تشقيه ولا منقذ ولا مغيث . ويفتح ديوان  
الثاني : « أقول لكم » . بمنظومة عن « الشيء الحزين » المكنون في  
النفس . ونهيم الدموع ، ويموت فلاح والتراب ملء يده ، والفأس

يونية سنة ١٩٦٧ ، ويصدر بعدها ديوانه « تأملات في زمن جريح » . وهو يثنى فيه أنينا لا ينقطع لحييه في فؤاده ، ولا يطفى لظاه أى شيء . حتى الصلاة والابتهاال إلى الله لا يطفئانه ولا يخمداه ؛ فهو مستعر الأوار ، يرمى دائما بشرر لا ذع . ويشعر صلاح كأنه ابن سبيل شريز جائع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضي البعيد ، حتى وطنه غاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه غاب عنه . بل نسيه بعد أن كان محفورا هو واسم الوطن في ذاكرته . إنه يعيش في إعياء لا يماثله إعياء ، يعيش مقهورا مخذولا كاسف البال ، يتخذ الظلام له سترًا ، ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب الذى استحالت الأعياد فيه مقابر ومآتم ، وتغمره حيرة ، ويغمره قلق لاحدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعذبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا في عذاب وآلما وأهوالا تقالا . وينفس هذا الصوت المملوء ألما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه « شجر الليل » ، مصورا محنة مصر بالكارثة ، وكذب ظنها في النصر ، وخيبة أملها المفاجئة ، وهو يرتجف فرعا وهلعا ، منكسر الخاطر وكل ما حوله يموت ، لا الإنسان فحسب ، بل حتى الليل والصباح ، ويشعر كأنه أصبح كأسا فارغة ، يتقطر فيها الزمن الميت ، وتترامى له مدينته مجروحة جرحا عميقا ينز دما لا يرقا ، ويحس كأنه يهوى في قاع بئر عميق معتم مظلم لا قرار له ، وتدور في نفسه أسئلة تخنقه ، وتقض عليه مضجعه كل مساء وكل صباح .

ثم يكون نصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويبرز جنود مصر البسلاء بالجيش الإسرائيلى في سيناء هزائم ساحقة ، ويمتلئ قلب صلاح فرحا وابتهاجا مع شعبه ، ويحيى أول جندي رفع على سيناء علم الوطن المقدس ، منشدا :

تلميناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء

وجهلك بلثم العلى

وترفعه يداك

لكى يخلق فى مدار الشمس

حر الوجه مقتحما

ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى

ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين

ولم أعلن لنا الشاشة نعتا لك أو إسما

ولكن كيف كان اسم هنالك محتويك

وأنت فى لحظتك العظمى

تحولت إلى معنى كمعنى الحب

معنى الخير معنى المجد معنى النور

معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصور فى هذا النشيد فرحة كل مصرى رأى علم وطنه على شاشة التليفزيون - يرفرف على سيناء ، أو قرأ خبر دفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة . وود كل مصرى - حينئذ - لو عانق العلم أو قبله . كما قبله الجندي الذى رفعه بيديه شامحا إلى عنان السماء وهو يتسم وعيناه تلمعان بفرحة الظفر الباهر . وإنه لجندي مصرى من جنودنا المجهولين البررة الذين يقدون بقاع الوطن وحبات رماله بدمائهم الزكية ؛ غير

ملقين بالألحيد سوى مجد مصر الحبيبة ، ولذلك لا يعينهم ذكر أسمائهم وتسجيلها . فأسمائهم لا تهمهم ، إنما يهمهم وطنهم وعلمه الذى ينبغى أن يخفق دائما فوق الذرى السماء . وتتوالى أجزاء النشيد وكلماته حاملة وهج الفرحة وكأنها عطر للأبصار والآذان . ويتلو صلاح النشيد بنشيد نان لتحية أول مقاتل عانق تراب سيناء وقبله ، بنفس العطر ونفس الفرحة .

ويعود إلى صلاح صوته الشارد ، ويوقع على أوتار قيثارته طائفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير : « الإبحار فى الذاكرة » . ويجعل تحية الجنديين السالفين فاتحته ، وتعلو نبرة صوته ، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذى طالما رذده أيام الحفاف والجذب والصقيع والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ؛ فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأسمائه فى عرس الشعر والموسيقى والألحان والضحك الجلدان والرقص الفرحان . ويعود إليه شغفه الشديد بمدينته ، ويتشهى ، وتتسع به النشوة ، ويتنقل بين صحو ومحو ، وهما مبعوثان فى شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحى الصوفى . وقد جعله ذلك يمزج حبه فى بعض منظوماته بنفحة صوفية . ومعروف أن المتصوفة يثبون الحب الإنسانى فى وجدهم الإلهى . ويعكس صلاح الموقف أحيانا ، فيث فى حبه الإنسانى وجدا شبيها بوجود الصوفية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة فى المعانى وإيجاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل .

ومررنا فى صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه يضطرم فيه أمل قوى فى أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلا بد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تهتر شخصيته ، ولا بد من العدالة حتى لا يستغل الأقرباء على الضعفاء . ولا يغيب فى شعر صلاح إيمانه بقدسية الدين ، ومن حين إلى حين يتجه إلى ربه ناعسا متوسلا ضارعا ، ونشعر أنه يجد الطمأنينة والأمن دائما فى رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجد فى دواوينه ملحدا إلحادا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر مخلص لوطنه يؤمن بمقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وأيضا على العدالة ، بل إنه فى شغل بها دائما حتى لا يرى بائسا محروما .

ولعلنى أكون - بكل ما قدمت - أوضحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح ، وأنه استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا مخالفا كل الخلاف لمضامين الشعر السالفة ، مضمونا يشغل بالإنسان وهمومه ومطامحه من خلال مواقف شتى فى الحياة ، وقد داخلت هذا المضمون وخالطته عناصر كثيرة من التراث الأدبى والفكرى العالمى ، عربيا وغير عربى .

وخل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما بصور ظاهرا منه ولا بصور بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة ، ومن وميض وبريق وتلاؤ . ومنها أوضح صلاح بعض جوانبه وسلط عليها من الأضواء ما يكشفها ، تظل كثرة من منظوماته مضاءة نصف إضاءة وقد تزيد الإضاءة وقد تنقص . وكل ذلك يفسح فى شعره للسعة فى إيجاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وخيالات فريدة مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا منها توشك وشائج الحس وروابط العقل أن تمن فيه وهنا شديدا .

يتكون من تفعيلتين ، كما في بعض السطور الأخرى من المنظومة . والمهم أن الشاعر أعاد بحسب الموسيقى المرفه القافية إلى كل سطرين من المنظومة ، على طريقة الشعر الدوري ، حتى يتمتع قارئها الموسيقية . ونغضى مع صلاح إلى قصيدته : « عيد الميلاد » ونقرأ في فاتحتها :

نزع المساء ولم أزل أحيأ بأحلام النيام  
أرد النهار بمقلتي سامان من هول الزحام  
ماذا على لو انعطفت لغرفتي حتى أنام  
وأغوص في بحر السلام

والقافية الميمية متحدة في هذا الجزء المكوّن من أربعة سطور ويمكن أن يعدّ كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتاً من مجزوء الكامل ، كما يمكن أن يعدّ السطر الرابع شطراً من هذا المجزوء . وبلى هذا الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطورها وتفاعيلها ولكل جزء قافية موحدة . والمنظومة - بذلك - لا تعالتعاقب مع القصيدة التقليدية بقافيتها فحسب ، بل تعاقب أيضاً بسطورها التي يمكن أن توزع على شطرين فصيح من مجزوء الكامل . وهو تشكيل في إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح - من بعض الوجوه - التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدي . ونقرأ في مطلع منظومته التالية : « سوناتا » :

ولا تشغلي إننا ذاهبان  
إلى قرية لم يطأها البشر  
لنحيا على بقلها لا الحياة  
نضن علينا ولا النبع جف  
ونصنع كوخاً حوالبه تل  
من الورد باحنه والسجف  
وبافتنق أسامى رحلتى  
وغربتنا المرفأ المنتظر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهي مشطرة تماماً مثل القصيدة التقليدية ، وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدوري وحد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثاني والثالث . وبفس الصور نظم الجزء الثاني في المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتها . ويتابع صلاح هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموروث وإيقاع الشعر الحر ، حسب رؤيته الموسيقية . فينظم قصيدته « الرحلة » من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة ، ماعدا البيتين الأخيرين فقافيتها رائية ويتنظم القصيدة التالية : « الوافد الجديد » على نسق الشعر الدوري الذي تتحد فيه قافية كل بيتين متوالين . ويفتح قصيدته « الأطلال » على هذه الشاكلة :

أطلال .. أطلال  
يمشى بها النسيال  
في كفه أكفان  
لكل ذكرى قبر  
وبينها قبري

وأسلفت أنى حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدي والشعر الحر التجديدي كنت أطيل النظر في نواقص الإيقاع الموسيقي لهذا الجديد ، وأقول في نفسى إنه لابد أن يظهر فيه شعراء نابهن يعايشون إيقاع الشعر الموروث ، ويشتقون منه نظاماً نغمياً جديداً يتلاءم معه ويشبع التزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه ، على نحو ما حدث في الموشحات الأندلسية من المزاوجة بين أوزان وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف : إذ تتألف الموشحة - كما هو معروف - من مراكز متحدة الأوزان والقوافي ، تليها أدوار تختلف قوافيها وتتنوع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون - بحسبهم الدقيقين - أن أنغاما سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلافوها بتقصير السطور ، حتى لتصبح الموشحة الجديدة أحياناً أوفر أنغاما من القصيدة التقليدية ، مما أتاح نقن التوشيح ازدهاراً في الأندلس ، وأن تحاكيها فيه البلدان العربية إلى اليوم ، إذ وجدت فيه إيقاعاً موسيقياً زائراً بالنغم . وهو ما جعلنى أمل للشعر الحر شاعراً مرفه الحس رقيق الشعور ، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة الشطر ودنات القافية المرددة ، مستعينا في ذلك بمخالطة الإيقاع الشعري الموروث بمخالطة خصبة ، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعاً جديداً له نسبة النغمية ، وأوضاعه اللحنية الجديدة .

وبمجرد أن أخذت في قراءة الديوان الأول لصلاح : « الناس في بلادى » وإذا بى أجد نفسى أمام الشاعر الذى كنت أنتظره وأنتظر منه أن يبيى للشعر الحر إيقاعه النغمى الجديد ، فقد تمثل بقوة إيقاع الشعر الموروث ومضى يستغلّه في إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، بحيث يتواصل الإيقاعان تواصلًا لا يتقطع . ولكى يتضح لنا جهد صلاح في إيجاد هذا الإيقاع الشعري الجديد نذكر ثانية ما قلناه في غير هذا الموضع من أن الأسلاف فرّعوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفاً ، وإيقاعات الشعر الدوري ، وجميعها تتمسك بفكرة الشطر والبيت وتتوّج القوافي فيها تنوعاً واسعاً . وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليمى إلى استحداث الشعر المزدوج ، الذى تتحد القافية فيه بين كل شطرين في البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثلها صلاح تمثلاً دقيقاً ، وأخذ يخضع تشكيلات الكثرة الغالبة من منظوماته لها . وليس معنى ذلك أنه ألغى في منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبقاها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من الطول أحياناً ، ومن القصر أحياناً . ونحن لانكاد نغضى معه في الديوان الأول المذكور آنفاً حتى نقرأ قصيدته : « هجم التار » . وهو يستلها على هذا النمط :

هجم التار  
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار  
رجعت كتابنا ممزقة وقد حمى النهار  
الراية السوداء والجرحى وقافلة موات  
والطيلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

وتتوالى المنظومة على هذه الشاكلة مقفاة ، وتارة يتكون السطر من تفعيلة واحدة ، كما في السطر الأول ، وقد يتكون من ثلاث تفعيلات كما في السطر الثاني . أو من أربع ، كما في السطور الثلاثة التالية ، وقد



الجدل في ذلك ، ونشر صلاح قصيدته « الحزن » وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش  
فشربت شايا في الطريق  
ورنقت نعلي  
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

وكان استخدام صلاح هذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه . وفي رأي أن أصحابها كانوا محقين ؛ لسبب مهم . ليس في استخدامها . ولكن في طريقة هذا الاستخدام . ذلك أنها استخدمت كما هي في اللغة اليومية . دون أن يضنى عليها أى بريق خيالى ، من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومى العادى إلى استخدام شعري رائع . ونستطيع أن نتصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأرجال الطريفة التى نظمها شوقي ، وكذلك إلى أرجال بيرم البديعة . فكل تلك الأرجال نظمت لغة عامية . ولكنها على لسان شوقي وبيرم أصبحت أرفع من واقعها اليومى ، لما بثا فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهى بذلك لم تعد كلمات يومية مألوقة . بل أصبحت كلمات شعرية . لها نبض الشعر وحيويته وأحليته مما يستثير مكونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والخواطر . وهو ما يغيب عن فكر كثيرين . وكان من حسن حظ الشعر الحر الجديد أن رائده حين حمل عليه النقد حملتهم الشعراء لاستخدام الكلمات اليومية في السطور السابقة عدل عن هذا الطريق . وبذلك حمى صلاح لغة هذا الشعر من العامية المسفة ، ودفع شعراءه إلى التمسك مثله بالفصحى السهلة البسيطة التى لا يحجبها عن القارئ أى حجاب من غرابة أو غير غرابة . ومن المؤكد أن حسه بالكلمات كان حساً مرهفاً ، مما أتاح للصياغة في شعره الحر كثيراً من الصفاء والنصاعة والسلاسة .

وحتى الآن لم أتحدث عن جانب في الشعر الحر الجديد عند صلاح عبد الصبور لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة العضوية التى عتمها في منظوماته . بحيث غدت كل منها بنية فنية متماسكة تماسك الأعضاء فى المثال ، والألوان والخطوط فى اللوحة . ومن يرجع إلى منظوماته يجدد يوزع تجربته فى المنظومة على أجزاء لا توجد بينها خنادق ولا ممرات شعورية أو فكرية ، بل هى أجزاء متواصلة ، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء فى الكائن الحى . وحقا نجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكمل ، رأى أن يشبها بجانب الحشد الكثير من أخوانها التامة الكاملة ، التى توثق دائما الروابط بين أجزائها وحدة عضوية نامية .

وكل ما قدمت إنما هو إلمام سريع بما أداه صلاح عبد الصبور فى دواوينه للشعر الحر الجديد من زيادة فى مضمونه وإيقاعه وصياغته وبنية التامة التكوين ، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلق فى أجواء التشيل ناظما طائفة من المسرحيات لقيت إعجاب الجمهور والنقاد ، ولا أرتاب فى أن الدارسين سيظلون - حقبا متطاولة - مكبين على شعره الغنائى والتشيل ، دارسين محللين مستنبطين .

ودائما تتكرر قافية السطر الخامس فى الأجزاء التالية من القصيدة . على عرار ما نعرف فى الخمسات عند الأسلاف . إذ تتوالى فى أجزائها شطويرة ربيعة ثم بند شطر خامس تتكرر قافيته فى أجزاء الخمس المتعاقبة . وما نلبث أن نقرأ منظومته : « أناشيد غرام » وهو يستلها بقوله :

يا أملا تبسما  
يا زهرا تبرعا  
يا رشفة على ظنا  
يا طائرا مغردا مترفا  
ما حظ حتى حوما

ولا يلفتنا هنا فقط اتحاد القافية فى هذا الجزء من المنظومة . وكذلك اتحادها فى الأجزاء التالية ، بل يلفتنا أيضا قصر السطور . وأكبر الظن أن الموشحات الأندلسية هى التى ألهمت الشاعر هذا النمط القصير السطور ؛ فإن الأندلسيين - كما أسلفنا - تنهبوا إلى ما يحدده قصر الشطور فى موشحاتهم من وفرة الأنغام ، فحاكاهم صلاح فى هذا النسق الموسيقى البديع .

ولا نريد أن نطيل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعري عند صلاح . فحسبنا ما ذكرناه . وهو كاف لبيان أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده ينبثق من أحشاء الإيقاع فى الشعر الموروث . وحقا قد يحسب التزديد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما يتلافى ذلك بحسن اختياره للفظ والصياغة . ومن المؤكد أنه وصل وصلات بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدى . وفى رأينا أنه أصبح حريا أن يوجد عروضى فطن نافذ البصيرة - مثل الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر العربى فى العصر العباسى ، أو مثل ابن سناء الملك ، واضع عروض الموشحات فى العصر الأيوبي - كما يضع للشعر الحر الجديد نسبه اللحنية ، ومقاييسه النغمية . مستعينا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة . نلذ بجرسها وإيقاعها الأنماج والآذان .

- ٤ -

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسا فى استخدام الكلمات العامية أحيانا فى منظوماتهم ، وأنهم لا يعنون بصياغتهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثاء والغثاء على كثير من نماذجهم . غير أن ذلك إنما يصدق على طائفة منهم لا تجل فيه ، أما المجلون ، وفى مقدمتهم صلاح عبد الصبور ، فإنهم يسعون به نحو الصياغة الفصيحة الناصعة ، بل كثيرا ما نشعر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار لمنظومته الكلمات ذات الرونق والعدوية . وهو شئ طبعى لمن عنى بأن يغذى إيقاع الشعر الحر عنده بألحان الإيقاع فى الشعر الموروث كما رأينا آنفا ؛ فهو يكدح فى الإيقاع الموسيقى ، وهو يكدح فى انتخاب ألفاظه وصياغته ، وهو مع كدحه لا يحاول - بأى صورة - تمثيل الصياغة واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التخلف عن العصر ، بل لقد سعوا - جادين - إلى التحرر منها ؛ وهو ما جعل طائفة منهم لا تجد حرجا فى استخدام بعض الكلمات العامية واليومية . وطال



# عاشق الحكمة

## حكيم عاشق

يا سيدى . إن الرغبة فى الحصول على المعرفة هى الشعور الطبيعى لدى البشر . وأما إنسان لم يفسد عقله . سيكون على استعداد لأن يعطى كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة .

دكتور جونسون

إن كل دون جوان ينتهى إلى فاوست . وكل فارست ينتهى إلى دون جوان .

هيبيل



عزالدين اسماعيل



- ١ -

كلما نما الوعي الحضارى لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل فى ذاته وفى الآخرين . سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهياً له بطبيعته . تنتهى غايته مع فعل التأمل . بل هو نشاط توجهه رغبة خفية فى التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التى ينطوى كل منها على مجموعة من المقومات . والتى يرى الإنسان بعد ذلك نفسه - كما يرى الآخرين - من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على استيعاب عدد من المقومات التى تنبسط على مساحة بشرية واسعة . أو مساحة زمنية ممتدة . أو عليها معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة . أو رد الكثرة إلى المفرد .

النموذج البصرى إذن نموذج تجريدى . يتشكل من خلال التأمل . وهو عندئذ بمثابة المرآة التى ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أى مدى هو ينتمى إلى هذا النموذج . وهو أيضاً المرآة التى يعرض على صفحاتها صور الآخرين فيعرف إلى أى مدى يتحقق النموذج فيهم . بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحاتها شعباً بأسره ليعرف إلى أى مدى ييسط هذا النموذج أو غيره جناحيه على أفرادهم . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية . فهذا شرط أساسى من شروطه . وأعنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفرزاه لأول مرة - سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل - إلى مكان وزمان آخرين . وفى هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردى أو المحلى لىكى يصبح نموذجاً إنسانياً .

١ - أ

هم فى حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم . ولكن البشرية - حين تأملت ذاتها فيهم - رفعتهم من مستوى الفردية إلى مستوى النموذج . فالنموذج الأوديبى - على سبيل المثال - لم يعد هو « الملك أوديب »

وقد استطاعت البشرية - فى سعيها الدائب والتلقائى لأن تعى نفسها - أن تبلور عدداً من هذه النماذج الإنسانية من خلال شخوص بأعيانهم . طرحتهم الأسطورة حيناً ، والواقع حيناً . وهؤلاء الشخوص

٢ -

وفي ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إنجازا كبيرا للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأعني بهما نموذج «فاوست» ونموذج «دون جوان» . وأما إنهما نموذجان بالمعنى الذي قدمناه فيؤكد أنه نستطيع أن ننسبهما في يسر للنموذج فنقول : النموذج الفاوستي ، والنموذج الدونجواني . بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعمال أيضا اشتقاق الصيغة الدالة على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرنا نتحدث عن «الفاوستية» و«الدونجوانية» . وهكذا أصبح اسم العلم رمزا اصطلاحيا فذهبا إنسانيا .

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختياري الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع مني - أو هذا في الواقع ما اتبنته - أن أتحدث عن صلاح عبد الصبور شاعرا . وأقول : إنني عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيرا ما قرأته من قبل - أدركت في هذه المرة أن ثراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل في مجاوزته - في الأغلب الأعم - للهموم والإثارات الوقتية العابرة ، ودورانه في دوائر من الهموم الوجودية ، على الرغم من ملامسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها . فهو إذ يملأ حسك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التي لا تكف عن الدوران ، لكي تغوص في كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هي دائما نفس الأرض . وفيما أنت تغوص معه في أعماق همومه ستجد نفسك أحيانا . وجهها لوجه مع نموذج فاوست ، وأحيانا مع نموذج دون جوان . وقد تجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع ، يريد أحدهما أن ينفي الآخر ، وقد تجدهما متصالحين بل مندمجين في كيان واحد . وهكذا جعلتني قراءة الأخيرة لشعر صلاح ، في قصائده ومسرحياته ، فضلا عن بعض كتاباته الثرية التي يشرح فيها أفكاره ، أو التي توافق مزاجه مما يعرضه من أفكار الآخرين - جعلتني هذه القراءة ، أستعيد نموذج فاوست ونموذج دون جوان ، وأرى فيها مدخلا صالحا إلى عالم الشاعر ، يملو كثيرا من جوانبه ، ويفسر لنا في الوقت نفسه الظاهرة التي تميز بها هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أي من هذين النموذجين ، على الرغم من أنها شغلا حيزا ضخما من الشعر والمسرح في الأدب الغربي . ولكن لعله لم يكن من الضروري له أن يكتب عنها وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتها . لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين ، ومن ثم فإن كثيرا من تجاربه التي عبر عنها شعره إنما تقع في دائرتهم .

٣ -

وقبل أن نقرب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى في القصص الشعبي ، وفيما طرأ عليها من تنوعات عبر الزمن ، سواء في البيئة الأولى التي ظهر فيها كل منهما . أو في البيئات الأخرى التي هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمستوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد

الإغريق القديم ، بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما ، له مقوماته التي تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أزمنة وأمكنة مختلفة ، حفظ لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة في نفسك ! كما قد تستطيع - في الوقت نفسه - أن تفسر في ضوئها سلوكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعي الذي أدرك هذا النموذج أو ذلك قد انطلق في البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسطوريا أو واقعا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وبهذه الطريقة انتقل اسم العلم فأصبح مصطلحا . وهذا هو المغزى الحضاري لهذا اللون من النشاط الإنساني ؛ أعني تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح) . وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعي الإنساني .

١ - ب

أما إن النموذج قادر على الانتقال في المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تؤهله لذلك . فالدوافع الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان ، التي تشكل البيئة حيناً وتتكيف وفقا لها حيناً آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به . فالأرضية المشتركة من الدوافع الإنسانية هي التي تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى ، حيث يعود فيتشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف الجديد لا يعني أن النموذج لم يكن في البيئة الجديدة متعبنا في أفراد منها ، قلوا أو كثروا ، بل يعني أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور في الوعي . فإذا عدنا إلى النموذج الأوديب مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذي مكن من إدراكه متحققا في شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس<sup>(١)</sup> ، أو في شخصية روائية حديثة كشخصية كامل رؤية لاط (بطل «السراب» لنجيب محفوظ)<sup>(٢)</sup> .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقلي الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا . وإنما تتحقق الهجرة الحيوية للنموذج عندما يدخل في نسيج الحياة الواقعة ، ليصبح ركيزة أساسية لنفط من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك في الوقت نفسه .

بوضوح أقول : إن كل نموذج يمثل «بنية أساسية» للجانب من الوعي الإنساني . وفي كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعي به . وقد يسبق الوعي به في بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئته إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له .

على أن الاستجابة للنموذج الوافد بوصفه وعيا أو بنية أساسية من أبنية هذا الوعي ، لا تعني بالضرورة التطابق المطلق بين أفراده المتعنين في كل بيئة ؛ لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصوري (تجريدي كما قلنا) ، أما التعين ، الذي يمثل سطح هذه البنية ، فإنه يقبل التنوع . والشأن في هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأساسي الذي يقبل التنوع عليه دون أن يطمسه هذا التنوع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر .

أساتذة جامعة أكسفورد<sup>(٣)</sup> . فإني سأعتمد بصفة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين .

### ٣ - أ

أما النموذج الأول «فاوست» فإن قصته الشعبية - أي قبل أن يصبح موضوعا للإبداع الأدبي - تشير إلى أنه كان يرغب في الحصول على المعرفة بأي ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها ، حتى وإن بدت هذه الرغبة مستهجنة . كان هذا في القرن السادس عشر ، وكان وجه الاستهجان أن فاوست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاوزة الحدود المسموح بها . لكن القصة الشعبية لم تكن بهذا الجانب في شخصية فاوست ، بل اهتمت كذلك بجانب آخر هو رغبته في الحصول على المتعة . وهكذا سار الحافز لدى فاوست إلى التأمل في خط مواز لحافزه إلى المتعة على مدى طويل من حياته . ولكن لما كان تعاقد فاوست مع إبليس على أن يلي هذا الأخير كل مطالبه محدودا بأربع وعشرين سنة ، فإن فاوست - حين اقتربت هذه المدة من نهايتها ، وكانت النهاية معناها أن يحصل إبليس على روحه - قد أصبح أشد رغبة في المتع الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكي يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة .

وهكذا أصبح لهذه «البنية» ركيزتان أساسيتان : إحداهما ترتبط بالمعرفة ، بعدم الاقتناع بما هو مألوف ومبدول منها ، وبالرغبة في الانطلاق في آفاقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية ، والثانية ترتبط بالمتعة الحسية ، ولكنها أيضا المتعة المنفردة والنادرة . ولم تكن المعالجات التي تناولت فاوست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تعطي واحدة منهما الاهتمام الأكبر ، حتى لتبدو الأخرى ثانوية . ففي إحدى المسرحيات التي عرضت في دانتسج ١٦٦٩ يصور فاوست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة ، في حين أن مسرحيات العرائس في ذلك الوقت لم تهتم كثيرا بهذا الجانب ، فضلا عن أن تؤكد . فالمناجاة التي كانت تفتتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم القناعة ، في حين يكون مدار التعاقد بين فاوست والشیطان على المتعة والقوة والشهرة والأمور المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش فاوست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست الرديئة في التأثير في رفاقه ، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان .

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليزي الذين عالجوا قصة فاوست في القرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wills (١٨٨٦) قصة جوته جعل تركيزه على فاوست وجريشن ، أما السعي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط . وبالمثل - ولكن على النقيض - كان تركيز الشاعر الفرنسي بول فاليري في فاوسته «Mon Faust» على الجانب التأمل في شخصه . حيث يظهر فاوست هنا بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الغربية . حيث فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها .

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازيتين في الأهمية أحيانا ، أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى ، أو تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى ، وفقا للظروف التاريخية التي مر بها النموذج الفاستي . ولا يبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين في نموذج فاوست إلا ما نلاحظه عند جرابي C.D. Grabbe من أن فاوست حين يرى صورة آنا Anna ينسى شغفه بالمعرفة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجوعه الذي لا يكف إليها ، شغفا بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المعرفة .

وعلى الرغم من أن نموذج فاوست قد ظهر - أول ما ظهر - في ألمانيا فإنه استطاع - مع مرور الزمن - أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفرازا حضاريا خاصا بهم ، يصور الروح السائدة لديهم ، حتى إنهم ليذهبون - في تعصيم له - إلى أن فاوست لم يكن ليكون فاوست إلا لأنه ألماني . وفي هذا المستوى جاوز فاوست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزا لشعب بأسره . ولكن هجرة فاوست إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يسطر جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه بول فاليري بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة في مجملها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني اشبنجلر له في كتابه «سقوط الغرب» (١٩١٨ - ١٩٢٢) مقرونة بالحضارة الأوربية ، فعنده أنها حضارة «فاوستية» . وتعني صفة الفاستية عنده - وهي محاولة منه لتجريد النموذج - كل ما هو دينامي وتأملي ، وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود ، والكراهية لكل ما هو متجمد ، والشوق الرومنطيكي لكل ما هو صعب المنال صعب التحديد .

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه عمومية في الدلالة ، ويضفي عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم ينطوي في هذا النموذج الأفراد المتعبدون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن فاوست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل النموذج في صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة والأزمنة المختلفة ؟ ولم يبرز هذا النموذج أسامي وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلتقي هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج ؟

من خلال متابعة النموذج الفاستي تاريخيا نجدنا «سميد J.W. Smeed» عن محاولة تصوير فاوست على أنه «فنان» مبدع ، وكيف أنها غير مألوفة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاوست بالروح الألماني ربما ذكرنا بالأعمال التي كتبت عن فاوست ، والتي صورت البطل بوصفه ممثلا لخط العقيرة الخيالية الألمانية . أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاوست من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة أن يحققوا المستحيل . ثم يضرب مثالا على هذا بالفنان ليوناردو دافنشي وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان «يطلب المستحيل» ، شأنه في هذا شأن فاوست عندما راح يطلب «هيلين» .



وبهذا التقريب يصبح الفنان منصوباً كذلك في النموذج الفاوستي ، على الأقل من باب أنه يطلب المستحيل . فهل كان صلاح أيضا يطلب المستحيل ؟ وهل كان بذلك تحقيقاً شخصياً للنموذج الفاوستي ؟ لئلا يجيء الإجابة عن ذلك إلى ما بعد . ولكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائي الألماني «توماس مان» عن فاوست ، كان بطله عبقرى مبدعاً ، وكانت القصة فيه تشكيلاً جديداً لأسطورة فاوست ، يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع .

وإذاً فالنموذج الفاوستي ، بوصفه بنية أساسية ، يمكن أن يمثل في مستواه التجريدي المحاور العامة لمفهوم الفنان المبدع ومشكلاته ، أيا كان نوع الفن الذي يبدعه ، والذي يكشف عن همومه وتطلعه .

### ٣ - ب

وأما النموذج الثاني فقد ظهر التجسيم الأول له في بيئة أخرى غير البيئة الألمانية . هي أسبانيا القرن السابع عشر . فقد ظهرت أول طبعة لقصة «البرلادور» El Burlador ، التي تنسب في العموم إلى «توسو دي مولينا» Tirso de Molina ، في سنة ١٦٣٠ أو قبلها . ويبدو أنها - على خلاف قصة الدكتور يوهان فاوست - لا تعتمد ، ولو بصورة غالبة في التفكك ، على قصة شخص حقيقي أو أحداث حقيقية . وإن كانت تتضمن صورة عامة لنمط بعينه هو نمط الشاب (الفتدور) الغني الذي عرفته أسبانيا في بداية القرن السابع عشر . ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها .

ولكن شخصية دون جوان - كشخصية فاوست - استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصلي ، وهو أسبانيا ، إلى مواطن أخرى في أوروبا . وربما كان من الطريف - قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المختلفة فيما بعد - أن نشير إلى أن الأندلس ، التي أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان ، هي نفسها التي عرفت من قبل في زمن الحكم العربي شخصية عامر بن أبي عامر ، الذي وصفه ابن حزم<sup>(٦)</sup> بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة ، وأن النساء كن يتعرضن له ليشاهدنه ، وكيف أن كثيرات منهن شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلهن ، ثم كيف أن عامراً نفسه كان مفتوناً بالنساء . يسعى وراء الجميلات ، وينصب لمن شراكه إن كن من الحرائر ، أو يشتريهن إن كن من الجوارى . لقد كان يحب المرأة المليحة من النظرة الأولى . تماماً كما سيكون أمر دون جوان . ويستنفد كل طاقاته ووسائله في الحصول عليها . حتى إذا ظفر بها لم يمض وقت طويل حتى يملها ، وينقلب حبه لها بغضا .

هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس النموذج الذي تجلى فيه بعد في البرلادور ثم في دون جوان ؟ وأقول : ليس من هدف هذه الدراسة أن نحقق هذا الأمر ، فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الأسبانية ، وكل ما يعنينا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذي سيعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يعنى - شأن كل نموذج - أن أفراده المتبعين قد لا يصادفوننا هنا وهناك في الأزمنة السابقة ، قبل أن يتأملهم الوعي الحضاري فيدرك أنهم تجسيم لنموذج عام أو بنية أساسية .

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل توسو دي مولينا . وكان من أبرز الأعمال التي تناولت هذه الشخصية العمل الذي قدمه «أونوفريو جيلبرتو» O. Gilberto ، بعنوان «مأدبة بيترو» (١٦٥٢) ، حيث وسع هذا المؤلف في مسرحيته من إطار المشكلة الدونجوانية ، وهو ما يتضح من عنوانها الجانبي - «الابن المحرم» . ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرّد على السلطة الأبوية ، بل هو في صميمه فاسق حقيقي ، يعارض في شدة كل الأفكار وكل المشاعر المألوفة ، ويقف في صراعه مع المجتمع موقفه من الله<sup>(٧)</sup> .

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا . وربما كانت شخصيته التي عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التي رسمها الكاتب المسرحي الكبير موليير . على نحو ما سنرى .

إن «ساجاناريل» - تابع دون جوان - كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً ، وبينما وشالاً . كما يفعل سيده دون جوان وهو يواحه سيده بهذا الرأي . ولكن دون جوان يدافع عن سلوكه هذا الذي يأخذه عليه تابعه فيقول :

«إن الثبات في الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس . جميع الحسناوات هن الحق في أن يسلبن لبنا ، ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها الحق في أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل من قلوبنا . وأما من جهنم فإن الجمال يهيج نفسى أينما وجدته ، وما أسهل أن أنقاد إلى قوة جاذبيته العذبة ! ...»

«إن لي عينين أحفظ بهما لأرى مزاياهن جميعاً . وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقودني إلى طبيعتي .. ولو كان عندي مائة ألف قلب فأنتي أهيأ جميعاً للمرأة الجميلة التي تطلب حبي ، فالعاطفة الوليدة لها سحر يقصر دونه الوصف»<sup>(٨)</sup> .

ويرى دون جوان - عند موليير - أن كل حب جديد يوقظ رغباتنا ، ويدخل الفرح على نفوسنا ، لأننا نشعر معه أننا نقوم بغزو جديد . وهو من ثم يقول :

«لكم أتمنى - كالإسكندر - أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غزوات حبي»<sup>(٩)</sup> .

ويعود دون جوان لكي يؤكد طبيعته المنطلقة ، الكارهة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه . فيعلن :

«... إن القيود لا تتفق مع طبيعتي ، إن أحب الحرية في الحب كما تعلم ، ولا أرتضى لقلبي أن يسجن بين أربعة جدران»<sup>(١٠)</sup> .

إنه - مثل عامر بن أبي عامر - يظل بالمرأة الفاتنة يغويها بشق الوسائل . بوسامته وقوته وأناقة مظهره ، وبمكانيته الاجتماعية ، وبثرائه فضلاً عن قلبرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلابة في مغازلها . حتى إذا لانت وخضعت وأصبحت ملك يده أخذ قلبه ينصرف عنها في رحلة البحث التي لا تكف . وهو بعد هذا - كما بصوره موليير - إنسان أمين مع نفسه . مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعي (استهواء النساء والتغريب بالفتيات ... الخ) أو تنكره للسماء وقوانينها



هناك تأكيد مطرد - كما يقول سميد<sup>(١١)</sup> - لفكرة أن بحث دون جوان عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله ، وأن الإحباط المتكرر لنذى أصابه قد دفع به إلى التمرد على الله .

وهذه الروح المغامرة والمتمردة التي أضفتها الرومنسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين ، حيث غلبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب<sup>(١٢)</sup> كما مثلته هذه الشخصية ، وحيث تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة . فدون جوان عند الكاتب الألماني «ماكس فريش» M. Frisch ، إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن تقوده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه ليذهب في عدم رضاه إلى الحد الذي يجعله رافضا لمبدأ الخلق ، الذي شطر الناس إلى رجل وامرأة ، مشيرا إلى فظاعة أن الإنسان المفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى المرأة فشكل من أشكال السكر ، لا بد للمرء أن يجاوزه إذا كان يسعى لتحقيق هدفه الأسمى . وهدف دون جوان الأسمى هو المنطق الصرف ، هو المطلق العقل ، الذي يسميه «بيتر ديجو» Diego ، الله ، والذي يسميه فريش الهندسة . ودون جوان هذا هو - بصفة أساسية - إنسان مثقف ، لاتعنى المرأة عنده أكثر من كونها حادثاً عرضياً .

وهكذا ينتهي نموذج دون جوان العاشق إلى بسب في سر الوجود ، كما انتهى من قبل نموذج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

### ٣ - ج

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر . أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يتمثل في أن دون جوان كان يسعى للحصول على المتعة ، في حين كان سعى فاوست للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتداخلان على المستوى العملي والمستوى التجريدي على السواء .

حين نتذكر مسرحية فاوست لماارلو (١٨٣٩) نستطيع أن نبصر بالروح الدونجوانية تسيطر على فاوست في الجزء الثاني منها ، حيث يتنقل فاوست من الرغبة في فهم الحياة إلى الرغبة في الاستمتاع بالحياة ، وهي رغبة دونجوانية في المحل الأول . وكأن مارلو يريد أن يقول ضمناً إن سعى فاوست لتحصيل المعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان في الحب ، هما تجليان مختلفان لروح واحدة . وفي نفس الاتجاه - ولكن على نحو مباشر - سار «جوانى» C. D. Grabbe ، في المأساة التي كتبها تحت عنوان «دون جوان وفاوست» ، فهو يرصد وجه الاختلاف الظاهر بين الشخصيتين ، حيث إن دون جوان كان قادراً على أن ينتهج من حيث إن

التي يؤمن بها الآخرون ، فقد كان في كل هذا صادقاً مع نفسه : «لا أملك إخفاء عواطفى . وإننى أحمل قلباً صادقاً .»<sup>(١٣)</sup>

وهذا الصدق مع النفس هو الذى جعله ينصرف عن «دونا أليبرا» ويأبى كل محاولة - بما في ذلك تهديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية ، لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً من الزنا المستتر .

هذه الأبعاد التي رسم بها مولير شخصية دون جوان كانت كافية لأن تبلور في الوعي نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبداً ، الباحث عنه في كل مكان . في مقابل نموذج فاوست ، المتعطش إلى المعرفة أبداً . الباحث عنها في كل مكان .

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند مولير شخصية واقعية . لا تعترف بحقيقة إلا ما كان من قبيل أن اثنين واثنين تساوى أربعة ، فإن الرومنسية . عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجتها في بعض الأعمال الأدبية ، راحت تضفى عليها طابعاً مثالياً . ومن ثم يطالعنا دون جوان عند «جوتيه» وهو يعلم بالمرأة تجمع بين كليوترا ومرم العذراء . وبلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع «مثال» الأنوثة و «مثال» النظارة والعفة في كيان واحد . أى أن يجمع بين ما يلبي نداء الجسد وما يلبي نداء الروح في وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة . كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن المتعة الحسية في صورتها الفجة لم تكن هدفاً يسعى دون جوان قط إلى تحقيقه . وكذلك يطالعنا دون جوان عند ليناو Lenau (١٨٤٤) بوصفه إنساناً يملؤه الشوق لأر يجد المرأة التي هي تجسيد لمثال الأنوثة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسخ باهتة من صورة مثالية .

وهكذا انفتحت نظرة كل من جوتيه و ليناو في تشخيصها لدون جوان بوصفه باحث يائس عن الأنوثة المثالية .

ولم يكن تفسير «هوفمان» E. T. A. Hoffman «لأوبرا دون جوان» التي لحنها موتسارت ، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - عما اتفق لدى جوتيه و ليناو في شأن دون جوان . لقد رأى هوفمان أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقاً ، فما ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان انعطافاً نحو القيم العلوية transcendental ، وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة الفانية . وهكذا ينتهى الأمر بدون جيوفانى (أو لنقل إن القوى الشريرة دفعته) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب ، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تعينه على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق الغامض ، والتي لا يمكن تحقيقها إلا في عالم آخر) . وهكذا يمضى دون جيوفانى فيستقل من امرأة إلى أخرى . ولكنه بصاب دائماً بخيبة الأمل ، لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال .

وواضح أن دون جوان ينحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية ، فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان فان ، فكان بذلك محكوماً بالسعى الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل في الوصول إليها . ومن ثم كان

الشاعر ، فنكون عندئذ - مع هذا الشعر - بإزاء بنية مركبة وموحدة ، ولكنها بنية فنية آخر الأمر . وبعبارة أخرى فإن شعر صلاح عبد الصبور يمثل أمامنا سيرة فنية ، لها أصول في سيرته الشخصية بلاشك ، وهذا شيء لا نحقق فيه ، ولكنها - آخر الأمر ، أو أوله - سيرة نموذجية . ومن ثم لا نجد حرجا في أن نقول إن عبد الصبور قد استطاع - عن طريق الشعر - أن يصنع من تجربة حياته نموذجا يحفل بنية متميزة في الوعي الحضاري .

وحين نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا - من خلال الشعر - في بنية موحدة فإن هذا يخلق لنا - إجرائيا - مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة ؛ لأننا لا بد أن نبدأ من بداية ، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها ، حيث يمنع الدخول إليها من أكثر من باب في وقت واحد . وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة .

٤ - أ

يقول صلاح في بعض كتاباته : « .. وأنا مريض بالسؤال عن العلة في كل شيء ؛ وهو مرض أورثني إياه قراءات فلسفية عابرة ، وإصابة عارضة بالتأمل ، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي ، فبقيت معي حتى أعتاب شيخوختي ، وأظنها ستظل معي حتى أبواب الآخرة » . (١٣)

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند جوتيه ؛ فقد كان - كما عرفنا - مولعا بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها . والسؤال لا ينشأ من فراغ ، بل هو - في الغالب - نتيجة التأمل . والسؤال هو أول مراحل الوعي ، والدليل على الرغبة في التعرف . لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها ، بل كان يسأل عن عظمها الموحدة لها ، حيث تكن حقيقتها . وبعبارة أخرى فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده . ومن ثم كانت حياته سعيًا متصلا للتعرف على الحقيقة ؛ على ما يجلب إلى النفس الطمأنينة . وهذا قناعه الفني الأثير - العلاج - يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات :

« تسكمت في طرقات الحياة ، دخلت سرايبها الموحشة / حجبت بكفي طيب الظهيرة في القلوات / وأشعلت عيني دليل - أنيسي في الظلمات / وذويت عقلي ، وزيت المصابيح ، شمس النهار ، على صفحات الكتب / لثت وراء العلوم سنين - ككلب يشم روائح صيد / فتيبها ، ثم بحثت حتى ينال سيلا إليها ، فيركض ، ينقض / فلم يسعد العلم قلبي - بل زادني حيرة واجفة / بكيت لها ورعجت / وأحسست أني وحيد ضئيل كقطرة طل / كحبة رمل / ومنكسر نص ، خائف مرتعد / فعلمني ما قادني قط للمعرفة / وهبني عرفت تضاريس هذا الوجود / مدافنة وقراه / ووديانة وفواه / وقاربخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف يعرفان سر الوجود / ومقصده ، مبتدا أمره ، منتهاه / لكي يرفع الخوف عني / خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر / لكي أطمئن » . (١٤)

المتع الحسية تسد جوعه ، وإن لم تصل به قط إلى حد التخمّة ، في حين يشكو فاوست من أن الدراسة تغذو شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد القناعة . ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى في نهاية المسرحية ملاحظة غامضة ، تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان معا في شيء جوهري ، وذلك حين يقول « أنا أعرف أنكما تسعيان إلى نفس الهدف ، وإن افترقتا في عريبتين » . (١٥) . ومن قبل جمع جوتيه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة « كوميديا الموت » . وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجي ، حيث يتملكها الشعور بزيغ هذا العالم بالقياس إلى المثل التي تعيش في ضميريهما .

وأخيرا - وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية - أنها انتهايا نهاية مأساوية واحدة ؛ وكان ذلك بإرادتهما واختيارهما . ذلك أن سعيهما وراء ما لا يمكن الحصول عليه ، ويأسهما من ذلك ، قد أدى بهما إلى حالة من الفراغ الثقيل ، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقي والممكن . وهكذا انتحروا دون جوان عند « جوردان » E. Jourdain ، كما طعن فاوست نفسه عند ليناو ، كما طوح دون جوان - عنده كذلك - بسيفه بعيدا وهو في موقف نزال ومات بإرادته . لقد اختار كلاهما خلاصه بالموت . وكان المعرفة الخالصة ، والحب الخالص ، لا يتحققان إلا بالموت .

وهكذا كان فاوست ودون جوان تجليان لروح واحدة ، تسمى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين ، لعله إصلاح هذا العالم ؛ فقد بدالهما زائفا بالقياس إلى الصورة المثلى التي يريدانه أن يكون عليها ، ثم هما - أخيرا - ينتيان نهاية مأساوية واحدة .

إنها بمثابة دالتين في بنية أعم وأشمل ، تُقرأ طردا كما تقرأ عكسا ، فيكون فاوست هو الحكيم العاشق ، ويكون دون جوان هو العاشق الحكيم ، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل ، ودون جوان هو فاوست الحواس .

٤ -

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان ، اللذين عاشا في الوعي الإنساني زمنا طويلا منفصلين ، قد أمكن - مع نمو هذا الوعي - اندماجهما في نموذج واحد ، بحيث صارا - معا - يمثلان بنية موحدة . والذي ندعيه هنا أن صلاح عبد الصبور ، الإنسان والشاعر - ولا انفصال بينهما - يعد تحقيقا رائعا لهذا النموذج أو هذه البنية . فهو فاوست الباحث عن الحقيقة ؛ وهو أيضا - وفي نفس الوقت - دون جوان الباحث عن الحب . ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف فاوست ودون جوان معا - شاعر فنان . ولن يكون ادعاؤنا بعيد التصور إذا نحن قلنا إن هذه الصفة الفارقة ، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى دون جوان بوصفه فنانا ، كما لم يُقرن بين هومر فاوست وهومر الفنان إلا في محاولات محدودة - كما رأينا) هي الصفة التي صهرت فيه هذين النموذجين في بنية واحدة ؛ فالشاعر المكتمل النضج هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب ، أو الذي ينهمك في تجربة الحب سعيًا لاقتناص الحقيقة . ثم يتقطر هذا كله في الشعر الذي يبدعه

أبحث عنك في ملاءة المساء / أراك كالنجوم عارية / نائمة  
سبعثرة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولاقتراح الخمر  
العناء / وحيث تهتر أجفاني / وتقلبن من شبك رؤيتي  
المنحسرة / تدوين بين الأرض والسماء / ويسقط  
الإعياء / منهما كالقطرة / على هشيم نفس المنكسرة / كأنه  
الإغماء .

«أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم / أراك تجلسين  
جلسة النداء الباسم / ضاحكة مستبشرة / وعندما تهتر  
أجفاني / وتقلبن من خيوط الوهم والدعاء / تدوين بين النور  
والزجاج ...»

«أبحث عنك في العطور القلقة / كأنها تطل من نوافذ الثياب .  
«أبحث عنك في الخطى المفارقة / يقودها إلى لا شيء لا  
مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .

«أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلتف / وتصبح الأجسام في  
الظلام / تورية ملفوفة . أو نصبا من الرصاص والرخام .

«وفي الدراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب / حين يهل  
الصيف / ترتجلان الحركات الملهفة ...»

«أبحث عنك في مفارق الطرق / واقفة ، ذاهلة ، في لحظة  
التجلى / منصوبة كخيمة من الحرير / يهزها نسيم صيف

دافئ ، أو ريح صبح غائم مبلل مطير / فترتخي حبالها ، حتى  
تميل في انكشافها / على سواد قلبي الأسير / ويبتدى لينتهي  
حوارنا القصير .

«أبحث عنك في مرايا علب المساء والمصاعد .

أبحث عنك في زحام المهمات / معقودة ملتفة في أسقف المساجد .

«أبحث عنك في محطات القطار والمعابر / في الكتب الصفراء والبيضاء  
والخاबर / وفي حدائق الأطفال والمقابر .»

هذا البحث المضني في كل مكان ، إلى أي شيء ينضى ؟

«أوى إلى يقي في الليل الأخير / انتظر انبثاقك البهجة  
كالحقيقة / (أينما السفينة الوهمية المسار / يا وردة الصبغ / أيتها  
العاصفة المحكة الإسار ، خلف فصول الزمن الدوار) / حتى إذا  
طال انتظاري المرير / شربت كأس الخمر والدوار / كأنني أقبل  
الدموع في حدود الكأس / قطرة قطرة ، كأنني ألتذ باليأس  
والانكسار .»

لقد كانت رحلة النهار خائبة ، فقد انتهت إلى لا شيء ، وكانت  
العودة المنكسرة إلى البيت في آخر الليل ، ثم كان التحديق في جوف  
الظلام هو الأمل الأخير في انبثاق الحقيقة ، ومعانيتها عن قرب ،  
والحوار معها ، والتلى منها : ولكن :

«وأورق اليقين / أن مستجيلا قاطعا كالسيف / لقاؤنا / إلا  
للمعة من طرف .»

هذا المونولوج الشعري يتوحد فيه الحلّاح وصلاح عبد الصبور  
وفاوست ، ولكن من الواضح أن الحلّاح قد خرج من عقل صلاح  
نفسه . وهذا ما يسمح لنا بالقول إن فاوست - في هذا المركب  
الثلاثي - هو النموذج الأصلي : نموذج الإنسان الذي أكب على تحصيل  
العلم فأدرك في النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تضاريس  
المكان وأهل الزمان) : دون معرفة سر هذا الوجود وغايته . ولم يكن  
«جوته» أو «مارلو» أو غيرها ليحجرى على لسان فاوست المعذب بالرغبة  
في المعرفة الوثيقة المتجاوزة للأشياء أكثر من هذا .

المعرفة المنشودة إذن ليست في الكتب ، والبحث فيها عناء لا يبلغ  
بصاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذي يجلب الطمأنينة إلى النفس .

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة «القديس» في ديوان «أقول  
لكم» (هل كانت هذه القصيدة إرهابا بالحلاج ؟) . حيث  
نستمع إليه وهو يخطب في الغرباء والفقراء والمرضى وكسيري القلب :

«أنا طوفت في الأوراق سواحا / شبا قلبي حصاني / بعد أن

حملت في الأوهام والغفلة / سنين طوال / في بطن اللجاج

وظلمة المنطق / وكنت إذا أجن الليل واستخفي الشجونا / وحن

الصدر للمرفق / وداعبت الخيالات الخليليا / ألوذ بركني

العاري ، يجنب فتيل المرق / وأبعث من قبورهم عظاما نخرة

ورؤوس / لتجلس قرب مائدتي . تبث حديثها الصباح

والمهموس / وإن ملت ، وطال الصمت . لا تسعي بها أقدام /

وإن نثرت سهام الفجر تستخفي كما الأوهام .» (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذي انفق في

بطون الكتب / الجاهل كان عبثا لا طائل وراءه ، فضالته المنشودة

ليست فيها . فليلق بها إذن إلى الجحيم . وليبحث لنفسه عن طريق

آخر :

«... لأنني حينما استيقظت ذات صباح / رميت الكتب للنيران ثم

فتحت شباككي / وفي نفس الضحى الفواح / خرجت لأنظر

الماشين في الطرقات والساعين للأرزاق / وفي ظل الحدائق

أبصرت عيناى أسرابا من العشاق / وفي لحظة / شعرت بجسمي

اغمووم ينبض مثل قلب الشمس / شعرت بأنني امتلأت شعاب

القلب بالحكمة .»

(نفس القصيدة)

٤ - ب

والذين أحرقوا كتبهم . شكا منهم في جدواها : كثيرون . لكن  
القديس هنا يستبدل بالكتب الحياة نفسها ، فالحياة لن تكشف عن  
روحها المستتر في الكتب وصمت الكتب ، بل في الطبيعة ، وفي البشر  
يروحون فيها ويغدون ، ويتقاطعون فيتحابون . الحقيقة كامنة وراء حركة  
الحياة الصاخبة . فإذا شاء القديس أو فاوست أو صلاح عبد الصبور أن  
يلمحها ولو للحظة فليخرج إلى الحياة بحثا عنها .. وها هو ذا يخرج في  
رحلة البحث :



(البحث عن وردة الصنيع - ديوان شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيرا في شعر صلاح . أعنى تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكعب ، والسياسة في الأماكن الجديدة ، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومتداول . ثم العودة في آخر المساء إلى هواجسه الليلية<sup>(١٦)</sup> . ولكم أنجر في جوف الليل ، كما تسكع على وجه النهار !

٤ - ب ١

في المساء - كل مساء - تعارده الأسئلة الملحة . التي شغلت ضميره منذ وقت مبكر :

« منذ زمان / منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز الأفيون / وأنا أسأل نفسي بضعة أسئلة قبل النوم / أحيانا وأنا بين البقطة والإغماء / إذ أشعر أني أهوى في قاع البئر المغم / ألقى عن بضعة أسئلة ملحاجة / حتى أهوى . لا يتقل صدري شي » .

(فصول متزعة - ديوان شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاجة التي تعارده كل ليلة ؟ إنه لا يفصح عنها . سوى السؤال الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفلقه . وهو : ماذا قد يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذي تريد الرؤية أن تقتنصه في شباكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيأتي أو لا يأتي . لكن الأسئلة الأخرى تعود فتطالعا في نفس القصيدة على ألسنة الشعراء الذي يبحر معهم صلاح في الليل : فالشاعر الفرنسي « بول إيلوار » يسأله عن معنى الحرية : والشاعر الألماني « برتولد برنخت » يسأله عن معنى العدل : والشاعر الإيطالي « دانتي أليجيري » يسأله عن معنى الحب : والشاعر العربي أبو الطيب المتنبي يسأله عن معنى العزة . كما يسأله المعري عن معنى الصدق<sup>(١٧)</sup> . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذي كرس له حياته كلها ، وكأنهم بذلك يطلبون منه الحال . ويلقون على قلبه بهم لا قبل له به :

« تتراحم أسئلتهمو حول ، لا أملك ردا  
أستعطفهم وأنام » .

ولكنه :

« قبل أن يأوى إلى فراشه الكلم / وقبل أن يغيب في غياهب الإغماء / يطوف في خياله الحلم العقيم / أن تفتح السماء / أبوابها عن نأ عظيم » .

ولن أطيل الوقوف عند هواجسه الليلية ، حين يدخل ظله في ظله فيتوحد مع نفسه ، وحين يصبح الليل رجلا أو قبرا أو غابة ، وحين تدهمه أفراس الخوف والوحشة والرعب والرؤى الهولية ، وحين تفتح جراحه وتتفجر أحزانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضيق في بحر العدم - فكل هذا وأكثر منه ، مما هو من بابه ، متناثر في كثير من قصائده .

٤ - ب ٢

وعندما يفتق صلاح على صباح يوم جديد فإنه يستشعر أحيانا الغربة عن نفسه وعن الأشياء : إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على يوم مكرور من أيامه :

« أصبح أحيانا لا أدرى لي اسما أو وطن أو أهلا  
أتمهل في باب الحجرة حتى يدركني وجداني  
فثيب إلي بداهة عرفاني  
متهملة في رأسي . تهوى في أطراف ثقلها  
تلقى مرساها في قلبي  
هذا يوم مكرور من أيامي  
يوم مكرور من أيام العالم  
تلقيني فيه أبواب في أبواب  
ويغلق عرق ثوبا نسجته الشمس الملتبته  
ثوبا من إعياء وعذاب ... »

(مذكرات رجل مجهول - ديوان تأملات في زمن جريح)

ثم تكشف رحلة النهار المضنية عن الرثابة والتفاهة والكذب والخيانة والزيف . فيعود الشاعر محملا بأعباء النهار لكي يدخل مع المساء في همومه الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار . تولد السأم . وتجعله أيضا ساما مكرورا :

« الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر نفسه / والأحلام وخطوات الأقدام / وهبوط الإظلام / وهبوط الوحشة في القلب مع الإظلام / رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة / ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة / قصص القتل والقتلة / وفكاهات الهزل وهزل الفكهين / وضجيج الطرقات / وجنارات الأموات / حتى سأم التكرار يكرر نفسه ... »

(تكرارية - ديوان الإبحار في الذاكرة)

٤ - ج

هذا البحث المضني في دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه مليء بالبشاعة والكذب والنفاق والزيف ، حيث يتوارى الصدق والتزاهة والبراءة والظهارة . وحيث تفقد الحياة مغزاها الحقيقي . ويصبح منطق الجنون - إن كان للجنون منطق - هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لتقبلها . ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته في قيمة التجربة . كما فقد من قبل ثقته في قيمة المعرفة التي تنطوي عليها الكتب .

وإذا كان فاوست في غمرة بأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى الحقيقة ، قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثراء والقوة ، فإن شاعرنا يدخل في نوع من المساومة في صورة عقد - أو عهد - فلا فرق - بينه وبين المخاطب . أيا كان هذا المخاطب . شيطانا أو ملاكا أو إنسانا ، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من



ومن جهة أخرى فإن المتعة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلاً من المعرفة ، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق المؤدية إليها ، « فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة ، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب ، أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة » . (١٨) أما البحث عن التجربة البكر ، مخزنة كانت أو مفرحة ، فطريق إلى المعرفة . ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الجزئية ، التي يمكن أن تفضي - من خلال الحدس الملهم - إلى إدراك للحقيقة المطلقة .

إن صلاح عبد الصبور حين أيقن من لا جدوى الكتب في الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة ، راح يحرب أن يتخذ من الحواس وسيلة تجاوزه إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . فهو إذن لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها مجرد أن هذه الملامسة في حد ذاتها توفر له ألواناً من المتعة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها . وفي هذا السياق تقف قصيدة « انتساب » (ديوان الإبحار في الذاكرة) لتدل في وضوح وقوة على هذا المنحى ، ولتكشف - على نحو خلاص - عن شاعر يتخذ المتعة الحسية وسيلة للتعرف :

« أنتسب إلى جسمي / أنتسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أعراق  
الأشياء / شهوة شفى أن تندى ، وتندي / أن تسقى ، أن  
تسقى / حتى تقتص روح الجلد الحمراء / شهوة أننى أن  
تعرف / من أين يجمى الطح اللاذع والفتح الرخو / في أعشاب  
الإبطى / ومسبل العرق على خط الظهر / في مفرق كومة  
شعر / في الزهوات العشر المغضضة النابتة على أطراف  
الكفين / والصدقات العشر المرشوقة في أطراف القدمين / أبغى  
أن تعرف نفسي / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكما الرغبة  
لحظة محو ... إلخ

فلاسة أعراق الأشياء . واقتناص روح الجلد ، وما أشبه . ليست جزءاً من متعة الحواس بالأشياء بقدر ما هي رغبة في التغلغل في بواطنها . والقصيدة كلها على هذا المنوال الفريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين فاوست في إقباله على المتعة الحسية وبين صلاح هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان فنان ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حينما رغبوا في أن يعقدوا صفقة كصفقة فاوست ، فقد كانوا يلوذون بحواسهم المزهفة ، يلتمسون عن طريقها نوعاً من اليقين يشبع جوع أرواحهم . وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي ولیم بلیک كان يتأدى : « من يبيعني تجربتي بأغنية ، وحكمتي برقصة في الطريق » . وعلق على هذا بقوله : « لقد أراد بلیک أن ينقذ روحه ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يفكر قط ، بل أحس ، وأحس بعمق » . (١٩)

- ٥ -

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا قد اقتربنا من دون جوان . وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فلاش بينهما في هذا المجال أرضاً مشتركة ، مع الفارق المائل . وهو أن دون

خبرات . في مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر :

« يا من يدل خطوقي على طريق الضحكة البريئة / يا من يدل خطوقي على طريق الدمعة البريئة / لك السلام / لك السلام / أعطيك ما أعنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد من البكارة » .

### (أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا - في مقابل التجريب - تحتاج إلى تأمل ؛ فهي تتحرك على مستويين من الدلالة يتباعداً ثم يعودان فيتداخلان . في المستوى الأول تبرز فكرة العذرية فتتحرك الدلالة الحسية ، وفي المستوى الثاني تبرز فكرة الطراوة والجدوة . فتتحرك الدلالة المعنوية . لكن الداليتين معا تنتهيان إلى مدلول واحد . هو الطريق الذي لم تخض فيه قدم . لكننا يجب ألا نغفل أيضاً عن بداية مطلب الشاعر ، فقد حدد الدلالة التي يعنينا عندما حدد مطلبه في الضحكة البريئة . والدمعة البريئة . فالبراءة إذن هي مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن . والبراءة هنا لا تنفصل بحال من الأحوال عن البكارة ، بل ربما بدا لنا أن السياق الشعري - لو عدنا إليه - كان أولى به أن يستدعيها . ولكن انحراف الشاعر عنها إلى البكارة لم يكن - على كل حال - نفيًا لها . بل على العكس ؛ فالبكارة والبراءة دالتان متلازمتان ، ولا يمكن أن تتحقق إحداهما على حساب الأخرى .

ونعود لتساءل عن حدود البكارة في منظور الشاعر . هل يريد حقاً أن يطرق أرضاً لم تخض فيها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الجديده الذي لم يعرفوه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً . فليس المهم في الأرض الجديدة التي يطرقها ألا تكون قد مشت بها الأقدام من قبل . بل المهم أن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ؛ أن تخرج من اثر التكرار القاتلة ، وهيبات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك :

« وكنت إن بكيت هنفي البكاء / ... وكنت إن ضحكت صافيا  
كأنني غدير »

### (أحلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمعة البريئة ، الدمعة الحارة الصادقة ، الدمعة التي تهزكيان الإنسان وتتقطر فيها أحزان الكون ؛ كما يبحث عن الضحكة الصرفة التي لا يعكر صفوها شيء ، والتي تستوعب أفراح الكون . وهو في سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يدفع بكل ما اكتسبه في حياته من تجارب . إنه يراهن مثل فاوست ، ولكنه - وهو ابن القرن العشرين - لا يقع في دائرة فجاجته ، عندما راح يطلب المتعة والثروة والقوة . حقاً إن فاوست بعد ذلك قد طلب المحال (هيلين) ، ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ؛ فالزمن لا يستدير إلى الوراء ؛ أما صلاح فإنه يطلب محالاً كان ينبغي أن يكون ممكناً .

(العائد - ديوان أقول لكم)

والحديث هنا - كما هو واضح - عن الطفل - الحب ؛ أما  
الطفل - الشعر فيطالعنا في قصيدة «الشعر والرماد» (ديوان الإبحار في  
الذاكرة) . وكما كان الطفل - الحب في القصيدة السابقة غائبا ثم عاد .  
يطالعنا الطفل - الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غائبا يعود :

«ها أنت تعود إليّ / أبا صوتي الشارد زما في صحراء الصمت  
الجرداء / يا ظلي الضائع في ليل الأثمار السوداء / يا شعري الثالث  
في نثر الأيام المشابهة المعنى / الضائعة الأسماء» .

ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يمضي الشاعر يتساءل عن السر في  
عودته :

«وأنا أسأل نفسي : / ماذا ردك لي يا شعري بعد شهور الوحشة  
والبعد / وعلى أي جناح عدت / حيا كالطفل ، رقيقا  
كالعذراء ...»

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر «الطفل» هنا إنما يستخدم من  
باب التشبيه . مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك .  
فالطفل هو الرمز الموحد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما نمضي  
مع الشاعر قليلا في أسئلته :

«هل عدت خبيثا في بسمة حسناء من مانيلا / هل كانت في  
السوق أو الفندق أو في الملهي / لا أذكر ، فالبسمة في هذا البلد  
ندى / تغتسل به العينان صباح مساء / ... أم عدت على نفحة  
عطر اللؤلؤ / لفته في عنقي كفا محسنة سمراء ...»

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتفقة بتفتح وجداني  
على امرأة حسناء أو محسنة سمراء .

ب

وبعيدا عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر في تجربة صلاح  
يظل الارتباط الحميم بينهما مهيمننا عليه في كثير من قصائده . فهو في  
قصيدة «أقول لكم» يجمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة .  
على نحو يوحى بتلازمها :

«لأن الحب . مثل الشعر . ميلاد بلا حبان / لأن الحب .  
مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب قهار  
كمثل الشعر / يرغرف في فضاء الكون . لا تعنوله جبهة / وتعنو  
جبهة الإنسان / أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب» .

وهو في قصيدة «أغنية خضراء» يصور لنا وفود هذين المحبوبين  
عليه - الحب والشعر - في وقت واحد . وكأنهما كيان موحد لا يتقسم  
ولا يتجزأ :

«وفدا في ليلة صيف / ولجا من باب القلب كما يلج  
الضيف / كانا بسامين / صنعا إجماعة نبل / قالوا للقلب  
سعدت مساء يا قلب ..»

جوان القصة كيان بشري ، ودون جوان صلاح كيان شعري ؛ فهو ليس  
نسخة مطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة  
الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . «الشعر والحب  
مثل الخنجر ذي الحدين ، حين غرست أحدهما في قلبي غرست  
الآخر» (٢٠)

وقبل أن ندخل مع الشاعر إلى عالم (الشعر - الحب) أو  
(الحب - الشعر) لابد أن ننبه منذ البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفي  
هذه العلاقة ، أو بين حدي الخنجر - كما يسميها .

إن دون جوان قد يظهر أمامنا - في كثير من تجلياته - باحثا عن  
الحب في كل مكان ، منتقلا من الهيام بامرأة إلى أخرى ، أو باحثا بنفسه  
عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته  
السابقة . وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهي ،  
وأنه قد يجد ضالته (المثال الأنثوي) في مكان ما . وسواء وصل إلى  
تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته - بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها -  
كانت تخصه وحده ؛ بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من  
حقائق كان يستقر في عقل دون جوان ووجدانه وحده . فالكشف الذي  
تنتهي إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التي تبرز من خلالها ، أو حتى  
مجرد الفكرة البسيطة التي تتولد عنها - كل ذلك يظل مستقرا في ضمير  
دون جوان . ولكن عندما ترتبط الدونجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايرا .  
فالشعر - كالفن بعامة - هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة . ونحن نتنقل  
التجربة من محيطها الفردي الواقعي المحدود لكي تصبح شعرا فإنها تصفى  
وتتحول إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب  
والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدلنا على أن  
تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفا في ذاتها بل لما يكن في أحشائها من  
شعر ؛ وهو - من جهة أخرى - ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى  
الإطار المعرفي ؛ ثم هو - من جهة ثالثة - يجعلنا ، نحن المستقبلين  
للشعر ، طرفا في القضية ؛ وأخيرا يصبح الحب - الشعر منهجا في رؤية  
الحياة والكون

٥ - أ

يتوحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو  
«الطفل» :

«طفلتنا الأولى قد عاد إلينا / بعد أن تاه عن البيت سنينا / عاد  
عجلان حيا وحزينا / فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعدة  
الأولى الجيئنا / وتعرفنا عليه / وبكى لما بكينا في يديه / وارغى  
بين ذراعينا . وأغنى مطمئنا . وغفونا / وتكسرنا على عينيه  
ظلا / ...»

«كان طفلا عندما فر عن البيت وولي / من سنين عشرة . ذات  
مساء ، كان طفلا / وافقدناه ونادينا في أحلامنا / وانتظرنا  
خطوه المخضر في كل ربيع / وشكونا جرحه خلانا / وتسلينا  
بكأس مرة من ياسنا / وتناسينا إلا رعدة نتحاننا أول أيام  
الربيع / عندما نشر بالشوق إلى طفل وديع .»

للسياق أو النسق اليومي للحياة أثر في هذا؟ هذا جائز، ولكن النهاية هي الشيء المؤكد؛ لأنها - كما يقول صلاح - نهاية مكررة ومعادة:

«تسألني رفيقتي: ما آخر الطريق؟ / وهل عرفت أوله؟ / نحن  
دمي شاحصة فوق ستار مسدلة / خطي تشابكت بلا قصد على  
درب قصير ضيق / الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله  
المؤرق / يعلم هل تدركننا السعادة / أم الشقاء والندم / وكيف  
توضع النهاية المعادة / الموت أم نوازع السأم».

(الحب في هذا الزمان - ديوان أحلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التي يمر بها الإنسان ليست حالة مستجبة، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها، بدءاً من النظرة فالإبتسامة فالسلام فالكلام فالموعد وانتهاء باللقاء؛ «فلم يعد الحب هو الحب الذي عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن، الذي يبدأ بالتعارف ثم الشوق ثم الرغبة في الوصال، بل لقد يبدأ بالرغبة في الوصال وينتهي بالتعارف»<sup>(٢١)</sup>. إن الحب بنية مستقرة في الوجود الإنساني، في الرجل والمرأة على السواء. ومن ثم:

«قد يلتقي في الحب عاشقان  
من قبل أن يتسما»

(نفس القصيدة)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب؛ بل هو مجرد مناسبة تفرض لنفسها مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر في كيان كل منهما بنية العاشق. وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون تحقيقاً لهذا الحب، أو تحقيقاً لرغبة حسية مبيتة، بل هو أقرب إلى أن يكون عملاً طقوسياً، يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه، مع يقينه من أنه عمل عارض، سرعان ما ينتهي وكأن لم يكن:

«ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا حبيبي / ذقنا الذي  
ذقناه / من قبل أن نشتهي / ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة  
للرشا تنفضه أنامل الصباح / وأن ما نهمسه، ننعش  
أعصابنا / يقتله البواح / فقد نسجنه / وقد همسناه».

(نفس القصيدة)

وربما كانت قصيدة «أغنية من فيينا» (ديوان أحلام الفارس القديم) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور؛ فقد شاعت الظروف - دون حساب - أن يتقاطع عاشقان فيخوضا تجربة الحب، ثم ينصرف كل منهما في سبيله، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر. وماذا تهم الأسماء بالنسبة للعاشق!

ومن الطريف أن ما سميناه «بنية الحب» يسميه صلاح «موهبة الحب»:

«أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجهمية / جعلته يا سيدتي قلباً  
جها / سلبته موهبة الحب / وأنا لا أعرف كيف  
أحبك / وبأضلاعي هذا القلب».

لاحظ تشبيه الفعل في هذه العبارات (وفدا - ولجا - كانا - صنعا - قالوا)، كأن يدا واحدة تحركها إذا تحركا، أو صوتا واحدا يصدر عنها إذا تكلما. لكن كلا منهما له دوره بعد ذلك؛ وكان طبيعياً أن يبدأ الحب:

«وتقدم هذا المحبوب الحب / ورمي في قلبي فيروزة / خضراء  
بلون الآمال / وأشار وقال / قم يا شادي، غرد، بارك  
للحب».

ثم يأتي دور الشعر:

«وتقدم هذا المحبوب الشعر / وبأصبعه فك الحتم وأفشى السر».

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت - من منظور الشاعر - مطلباً يسعى إليه، لا مجرد أنها تحمل متعة في ذاتها، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التعرف. وبهذا نحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر.

• - ج

ويقودنا نموذج دون جوان الشاعر إلى تمثل مفهوم الحب عنده. ونستطيع - منذ البداية - أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين الحب من حيث هو «بنية وجودية» قائمة في كل زمان ومكان كأنها خارج الزمان والمكان، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين متعينين في زمان معين ومكان معين؛ أي إنه - بعبارة أخرى - يفصل بين التصور والممارسة، أو بين الفكرة والفعل. فالحب قائم في نفس المحب، أو في نفس كل إنسان، قبل أن يكون واقعة بعينها، يمارسها عاشقان؛ وهو باق في النفس، حتى بعد أن تنتهي هذه الواقعة الفردية الممينة. ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة، تبدأ لكي تنتهي؛ لأن أي واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله؛ وهي لذلك لا يمكن أن تغني عن غيرها، أو أن تكون نهائية. وإنما يمارس العاشق تجربة الحب في كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا المعنى، على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه، وهو أن تكون التجربة الحاضرة باتساع التصور، أي تحقيقاً عملياً لبنية الحب الوجودية في شمولها.

ممارسة الحب إذن في إطار تجربة معينة، أي من خلال علاقة تنشأ بين محبين، هي دائماً ممارسة جزئية؛ وهي لذلك وقتية. إنها موجة ما على سطح بحر عميق، أو انبثاق ما لبركان لا يهدأ جوفه، في مكان ما من سطح الأرض. وليست الموجة هي البحر، ولا انبثاق البركان هي البركان. وقد تتلاشى الموجة في موجة أخرى أكثر منها عنفواناً ونشاطاً، وقد تحمد انبثاق البركان لتظهر انبثاق أخرى له، أكثر تلقياً وتوهجاً. كيف تبدأ الموجة وكيف تنتهي؟ ومتى تحدث انبثاق البركان ومتى تفتت؟ وفلنترك هذا الحديث بلغة الاستعارة ولنقل: متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهي؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة؛ لأن الحب - كما قال صلاح - «ميلاد بلا حساب»؛ وهو ليس كالفصول، يأتي كل منها في أوانه؛ فهو يأتي - حين يأتي - «بغير أوان». ولكن هل يمكن أن يكون



(رسالة إلى سيدة طيبة - ديوان أحلام الفارس القديم)

فالوهبة هي الاستعداد الكامن المستقر لدى الإنسان ، الذي ينشط كلما اقتضت الظروف نشاطه ، فإذا لم يكن هناك مقتض ظل الاستعداد مستقرا مكانه . ولكي يمارس الإنسان الحب لابد أن تكون لديه هذه الوهبة . أو هذا الاستعداد . وفي هذا المجال يتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبي عامر .

٥ - د

ويقودنا التعارض بين الأيام الجهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا في مفهوم الحب . فتجربة الحب أو ممارستها غير معزولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو عن رؤيته للحياة والكون . والحب الشاعر إما أن يكون على وثام تام مع هذه الظروف ، وتقبل تام للحياة والكون ، وهذا نادر ، وإما أن يكون رافضا لها ونافيا عنها ، وهو الأغلب . فعلى أي نحو تتمثل تجربة الحب في الحالين ؟

٥ - د ١

هناك قصيدة تقف منفردة في كل شعر صلاح ، يبدو فيها راضيا عن الكون والناس ، مشيدا بعدالة السماء ، تافضا عن نفسه حزنه «المقيم العقيم» ، مصافحا الحياة في تهلل واستبشار . وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريفة الظلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الترحال . هذه القصيدة هي : «أغلى من العيون» (ديوان أحلام الفارس القديم) :

«عيناك عشى الأخير / أرقد فيها ولا أظير / هديها  
ولير / غيرهما وفير / وعندما حط جناح قلبى الترقى / بينها ،  
عرفت أنني أدركت / نهاية المسير» .

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبراءة والحنان والشفافية والنضرة والسخاء (كفأك نعمى - ظلك الندى - ريح الزهر فى حدائقك - حنانك الرفيق - وجهى الذى نصرته بيسمكت - أى نسيم ناعم هذا الحنان - تطل من عبوتنا قلوبنا المنجحة ..) - كأن شاعرا رومانيا غمرته السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا للجمال روحى أخاذ . لا مجال فيه لحركة الخواص . ومن ثم كان طبيعيا أن تمحو هذه السعادة الروحية الغامرة آثار كل اشتباك معضل قديم بين الشاعر والسماء . وبينه وبين الكون . وبينه وبين الناس :

«وأى كون طيب يحيطنا / حين نكون وحدنا معا / أى كمال لم يشاهد مثله / أى جمال / الله عادل بنا ، والكون خير ما يزال / والناس شفافون كالخياال ..»

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متآزرين ، أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بتجربة الحب . والشعور بالرضا ، بل السعادة الغامرة ، هو ما

يسيطر على هذين الخطين ، حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما ينعكس رضاه عن هذه التجربة على علاقته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة مغايرة كل المغايرة لتجارب صلاح السابقة واللاحقة . فهي لا تبدو واقعة عابرة . تجمع بين المشاعر المتناقضة . وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو فى هامشه . بل تبدو فى إطار من النورانية والإشراق كأنها الضالة المنشودة ، أو كأنها غاية الغايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة - على غير المألوف فى شعر صلاح - ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو يتغنى طليقا من بدايتها حتى نهايتها .

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف - أخيرا - أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ تحققها الكامل إلا إذا توطد السلام بين الإنسان والوجود .

٥ - د ٢

إن تفرد هذه القصيدة فى شعر صلاح - رؤية وأداء - لا ينفي الحقيقة فى شأن تجربة الحب بعامه عنده . وهى أنها لا يمكن أن تكون تحققا كاملا لبنية الحب الأصلية ، بل على العكس ، فإنه يؤكدنا . فتعليق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها - عند الافتقار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب - غير قابلة للتحقق . ولم يكن صلاح على وثام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أسماعنا عبارات مثل : هذا الكون موبوء ولا يبرء - عالمكم موبوء) بل كان رافضا له فى كل مستوياته . قد تداعبه الأمنيات فيتخيل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برباط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبح نجمتين جارتين ، أو موجتين توأمين ، أو جناحي نورس رقيق ، ولكنه - لكى يتحقق هذه الأمنيات أو يتحقق واحدة منها - كان لابد أولا أن يكون فى سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله فى حالة تحقق كامل للحب ، ويقتصر فى نفسه المرارة :

«لكننى يا فتنى مجرب قعيد / على رصيف عالم يموج بالتخليط  
والقمامة / كون خلا من الوسامة / أكسبى التعميم والجهمامة» .

وقد سمعناه منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الأيام الجهمة ، التى عكست جهامتها على قلبه فسلبتة موهبة الحب . وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة :

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه  
الرعب / لن نجنى .. حتى الحب ..»

(يا نجمى .. - ديوان تأملات فى زمن جريح)

وهو فى القصيدة نفسها يقول :

«ونما فى قلبينا مرج مغلول الأقدام / مرج غلاب  
كالأحلام / وقصير العمر / هل يضحك يا نجمى إنسان مقصوم  
الظهر؟» .



## عاشق الحكمة وحكيم العشق

يملك ما يملأ كفيه طعاما (نفس القصيدة) ، وهو لا يخلى ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة : شأن دون جوان القديم .<sup>(٢٢)</sup> ولكنه في الوقت نفسه كان لا ينسى أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا : وكأن هذه الصفة تعوضه عن كل ما فاته من صفات دون جوان .

وهذه الصفة لها مغزاها حين نعود فتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب . فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه - في الوقت ذاته - بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحى بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منسية ، بل سيتقطر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية : من فعل لا بد أن ينتهي إلى قيمة معرفية .

وفي إنجاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشعر هو ما كان يوقعه في تكرار التجربة . مع يقينه من أنها مجرد سلوى وعزاء عن قبح العالم .

### ٥ - و

في إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عرضا بالنسبة إلى الحب ، ويصبح التنفيس عن الغريزة هو الوجه الآخر المغلوط للحب عند الشاعر . وقصيدة «أنتي» (ديوان تأملات في زمن جريح) بناء رمزي يشير إلى موقف الشاعر السلبي من حبيبته التي «تطفئ» المصباح «ثم تطفئ» شهورها على بدنه . والقصيدة تنضح بفتور الشاعر واستسلامه لهذا الطغس الليلي المتكرر .

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذي دار بين سعيد (الشاعر) وليلى في مسرحية صلاح «ليلي والخنون» :

ليلى : أتمنى لو عشنا في عش واحد .

سعيد : تعنين .. سرير واحد ؟

ليلى : كالأزواج جميعا يا حبي .

سعيد : أهو الجنس إذن ؟

ليلى : بل هو تحقيق الحب .

سعيد : الحب إذن وهم دون الجنس ؟

ليلى : بل هو شوق ظمان يبغى أن يتحقق .

سعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟

ليلى : لا أدري .

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجري على النحو التالي :

ليلى : انظري وألمسي وتحسني

إني وتر مشدود

يبغى أن ينحل على كفليك غناء وتقاسم

سعيد : أوه .. الجنس

لعتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب .

وليس محض صدفة أن يكون موقف سعيد (الشاعر) في هذه

وهكذا تسلم الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالنعاسة : يصبح من المحال معه تحقيق البهجة بالحب ، وتصبح كل تجربة حب يخوضها محكوما عليها منذ البداية بأنها ستنتهي وشيكا .

لقد كان دون جوان رافضا للعالم ، ورافضا للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده . ولذلك راح يشد خلاصه في الحب ، ولكن كل تجربة كانت تسلمه إلى تجربة جديدة . وما كان من الممكن أن يقر له في الحب قرار قبل أن ينفذ يديه من العالم . وهيبات ! أو يتغير وجه العالم على النحو الذي يريده . وهيبات كذلك !

### ٥ - د

ولكن هل يعنى اليأس من تحقق كمال الحب . نتيجة لليأس من صلاح العالم ، أن ينفذ دون جوان يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى شيء بعد ذلك يعيش ؟ وماذا يصنع الشاعر الذي غرس الحب في قلبه يوم غرس الشعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة . مهما كانت نتائجها المتوقعة . فهي الشيء الوحيد الباقي والممكن . ولكنها بمضبان في التجربة بمنطقين مختلفين : فدون جوان يمضي فيها تحديا للمجتمع وانتقاما منه . والشاعر يمضي فيها بوصفها العزاء له عن شرور العالم .

«ولما صار خفق الحب في قلبي هو السلوى / لأيام بلا طعم وأشباح بلا صورة / وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم دنوت من قلبه / وقلت له : أتيتك لا كبير النفس ، لا ثياه / ولا في الكم جوهرة ، ولا في الصدر وشحت / ولكني إنسان فقير الحبيب والفطنة / ومثل الناس أبحث عن طعامي في فجاج الأرض / وعن كوخ وإنسان ليسر ما تعريت ..»

(الحب - ديوان أقول لكم)

فالحب هنا ضرب من العزاء للنفس عن خيبة الظن في الحياة والناس . وعن الإخفاق في تحقيق مارسمة الخيال من مطامح وآمال في حياة بريئة خالية من الخوية والتزييف . وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شرور الواقع وعذاباته فإننا لا نتوقع عندئذ الحب الثياه بنفسه وبقدرة على الإغراء . المفارقة بزعامة في الفتك بالنساء . المطمئن إلى جاهه وراثته . والمملوح بها فيما ينصبه لمن من شباك ، مثلما عرفنا في شخصية دون جوان في بعض تجلياتها . بل يبرز عندئذ الحب النقيض . الذي يكسب قلب المحبوب بضعفه وقلة حيلته وخواء ذات بده . ولكنه يستبق من دون جوان فضيلة الصدق مع النفس . ومن ثم فإن التناقض في سلوكها يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منهما على المضي في تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها في الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا في الهدف وفي النتائج . ولم لا نقول إنها هي نفس الوسائل . تستخدم مرة في حالة إثبات وأخرى في حالة نفي ؟ وبعبارة أخرى فإن صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهدافه حين ينفي عن

نفسه صفاته . فهو ينفي عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور الأمراء (قصيدة «لحن» ) . كما ينفي عن نفسه مظاهر الثراء : فهو لا

المسرحية من الجنس أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا .  
وقبل سعيد ، نصيح القرنديل للأميرة (مسرحية الأميرة تنتظر) :  
« يا امرأة وأميرة / كوفي سيدة وأميرة / لا تثني ركبتيك التورانية في  
استخذاء / في حقوى رجل من طين . / أيا ما كان ... »

إن هذا الموقف كله ينطوى على رؤية دونجوانية . ألم نعرف من قبل  
موقف دون جوان من «دونا ألفيرا» ورأيه في أن استمراره في الزواج منها  
لم يكن إلا نوعا من «الزنا المستر» ؟ !

- ٦ -

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه  
الفاوستي ووجهه الدونجواني لا يبقى إلا أن نقول إنه لم يكن يحمل هذين  
الوجهين منفصلين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا  
متدجين ، أو كان كل منهما يصبح قناعا للآخر ، وفقا للظرف والموقف .  
وإلا فبعين من منها نقرأ مثل قوله :

« تعصر قلبي الوحدة في ساعات العصر المبطة الخطوات / ...  
أمضي عندئذ أتسكع في الطرقات / أتبع أجساد النسوة / أتخيل هذا  
الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه / حتى يتعلق في هذا الظهر / أو  
هذا النهدي يظير ليعلو هذا الخصر / (وأعيد بناء الكون) ؟ ! »

(حديث في مقهى - ديوان تأملات في زمن جريح)

هل هو فاوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو دون  
جوان الذي يخرج بحثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يغيرا  
الكون ؟

وبأى عين منها نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من  
«مذكرات الملك عجيب ..» :

« وافزعني من حيرة الأفكار والسبل ! / أنجث في كل الحنايا عنك  
يا حبيبي المقنعة / يا حفنة من الصفاء ضائعة / هل تختفين في الجسد  
أعصره فيستفص / وحين يروى ينزوى ولا يرد / وبعد ساعة يعود الظلما /  
كأن كل ما ارتوى / كان سرايا أو زيد . »

هل هو فاوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم  
هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الجسد ؟ وهل الخطاب هنا  
موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة «المقنعة» ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا - من  
خلال الشاعر - ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة  
هو نفسه حكيم العشق . وهذه البنية هي ما يسقطه شعر صلاح في وعينا  
المعاصر .

• هوامش :

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

- (١٢) Smeed: op. cit., p. 173.
- (١٣) في كتابه «كتابة على وجه الريح» - الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ ، ص ١٧٤
- (١٤) «مأساة الحلاج» - ضمن مجموع «ديوان صلاح عبد الصبور» - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ . قسم المسرحيات . ص ٢٣٠ - ٢٣٢
- (١٥) ديوان صلاح عبد الصبور . ص ١٧٥ - ١٧٦
- (١٦) انظر مقدمة مجموعته الشعرية «عمر من الحب» - الكتاب الذهبي . ص ٧ . وقصيدة  
«تأملات ليلية» من ديوانه «شجر الليل» .
- (١٧) راجع قصيدة «فصول متزعة» - ديوان «شجر الليل» .
- (١٨) صلاح عبد الصبور : كتابة على وجه الريح - الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ - ص ١٧٢
- (١٩) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر - الدار القومية للطباعة والنشر . ص ١٢٠
- (٢٠) صلاح عبد الصبور : عمر من الحب - الكتاب الذهبي . مؤسسة روز اليوسف . ص ٨
- (٢١) صلاح عبد الصبور : مدينة العشق والحكمة - دار اقرأ . بيروت . ص ١٢٣
- (٢٢) يتكرر هذا المعنى عند صلاح في عدد من القصائد منها «أناشيد غرام» . «رسالة إلى  
صديقة» . «أغنية حب» . «لحن» . «أغل من العيون» ...

- (١) انظر عفت الشرقاوي : قضايا الأدب الجاهلي - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٩ . ص ٢٤٩
- (٢) انظر كتابنا «التفسير النفسي للأدب» - الفصل الخاص بتحليل قصة «السراب» لتجيب محفوظ .
- (٣) J. W. Smeed : Faust in Literature - Oxford Univ. Press, London 1975.
- (٤) انظر عرض صلاح عبد الصبور لكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم . في كتابه «رحلة على  
الورق» - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧١ - ص ١٨٦ .
- (٥) Dictionnaire des Personnages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E. et V. Pompiani, 3e édition 1970, p. 27.
- (٦) موليير : دون جوان - ترجمة إدوار ميخائيل . روايات المسرح العالمي رقم ٢٢ - القاهرة . ص ١٣ - ١٤
- (٧) نفسه ص ١٥
- (٨) نفسه ص ٩٤
- (٩) نفسه ص ٢٧
- (١٠) Smeed: op. cit., p. 178., p. 178.
- (١١) B. Shaw : Man and Superman Penguin Books 563, p. x ff.

فصول

فصول

# الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور

□ عبد الرحمن فهمي

على المادة المخسوسة في تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمنظر بعيدا عن الجانب العقلي أو الوجداني الذي أُملي عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المنطلق نتحدث عن أنواع من الرؤى تتعدد وتختلف بتعدد الفنون واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعا من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحي وإنما هي بالمعنى العام الذي نعنيه عندما نتحدث عن الدراما في لوحة أو في قصيدة أو في عمل موسيقي . وقد فسرها الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) بأنها (تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله<sup>(١)</sup>) . وقد أكدت لي التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ؛ فالرؤية الدرامية إذن هي أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكي يوجد صراع فلا بد من وجود نقيضين اثنين على الأقل يدور بينهما هذا الصراع . ولكن وجود المتناقضات وحده لا يكفي لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة مترددة بين المتناقضات جبهة وذهابا ، وارتفاعا وانخفاضاً ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفني يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة في نفس المتلقي . وعندما نقول إن فنانا ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعني أنه قادر على إدراك المتناقضات في موضوعه ، والتقاطها وهي في أفضل حالات الحركة . ثم تسجيلها بطريقة تنتقل بها إلى المتلقي وتولد عنده توترا مماثلا للتوتر في نفس الفنان .

هذه هي الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل ، فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية بمثل الوضوح والبساطة التي عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيقي للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال الرؤية الدرامية الذي يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر والقصة نفسها . مما يتيح لنا عقد المقارنات التي تساعد على التوضيح . والتي نحرّم منها الرؤية القصصية في مجازها المنفرد ثم إن الرؤية القصصية تعتمد اللغة أداة ذا . واللغة - رغم إنها صوت (وهو مدرك حسي) - ورغم أنها ترمز - من بين ما ترمز إليه إلى الأشياء والأشخاص (وكلها مدركات حسية) -

لا أشك في أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير . والحديث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع . وهو الأجدى في أية دراسة نكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصي - وله فعلا إنتاج قصصي<sup>(٢)</sup> - فهو لا يمثل ركنا هاما في مكانته الأدبية . أم أن الأمر مجرد تعصب مني للفن الأدبي الذي أمارسه يجعلني أتلمس أوهي الأسباب لأكتسب إلى حظيرته شاعرا عملاقا مثل صلاح . ؟ ! .. والحق أن الأمر ليس فيه شيء من هذا على الإطلاق . إنما هو محاولة مني لتفسير خصائص معينة في شعر صلاح أعتقد أنه بر الكثيرين من شعراء جيله فيها . ثم إنه رأى قديما لي قلته له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة (أبي) في الجمعية الأدبية المصرية . وكانت أول قصيدة له في الشكل الشعري الجديد الذي اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قلته له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة (مأساة الحلاج) وكانت أول مسرحية له . ولا يخفى أن الصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى لتفضي إحداها إلى الأخرى عكسا وطردا دون تغيير في النسيج الكبير<sup>(٣)</sup> .

ولقد وردت في هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا ندخل في جدل طويل ثم يكشف كل منا - كما يحدث عادة - أنه يستعمل المصطلح بمعنى يختلف عن المعنى الذي يستعمله فيه الآخر . أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل في الرؤية الشعرية ، لأن الفرق بينها وبين الرؤيتين الأخريين واضح لا لبس فيه ؛ أما اللبس الحقيقي فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ؛ فكثيرا ما يقع الخلط بينهما ، أو تلغى إحداها لحساب الأخرى . خصوصا في الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب نظريا وتقعيدا للنقد .

(١)

يقصد بالرؤية الفنية بعمامة الطريقة أو المنهج الذي يرى به الفنان الأشياء . واختصاراً للمصطلح نستعملها متضمنة الرؤية الحسية والرؤية العقلية معا<sup>(٣)</sup> . وخصوصا أن الرؤيتين تتداخلان عند الممارسة بحيث يصعب - بل يستحيل - أن نفرق بينهما ، وحتى في الفنون التي تعتمد



إلا أن اللغة نفسها مدرك عقلي في حقيقة الأمر. وسبب ثالث يجعل التعريف أصعب وأعقد، وهو أن القصة أنواع وألوان متعددة، غير أن منها قصصا دراميا وقصصا غير درامي، والقصص الدرامي هو (أرق أشكال التعبير القصصى المعاصر)<sup>(٥)</sup>. والتحليل دائما - أو ينبغي له أن - يتناول أرق النماذج. وهنا يختلط مفهوم الرؤية الدرامية بوضوحه بمفهوم الرؤية القصصية الغامض نوعا ما عند أغلب الدارسين، بل يحدث أحيانا أن تلغى الرؤية القصصية تماما وتندمج في مفهوم الحكاية. وهذا ما يجعل بعض الدارسين يزعم أن الشعر العربي عرف الشعر القصصى، ويضرب مثلا بأبيات البحري في لقاء الذئب أو أبيات للحطيط في إكرام الضيف. والسبب في هذا أنه يوحد بين مفهوم القصة ومفهوم الحكاية. فكل قصة حكاية بغير شك، ولكن ليست كل حكاية قصة؛ فالحكاية سرد أحداث باللغة، وكل قصة لابد أن تسرد أحداثها باللغة، غير أن مجرد سرد أحداث باللغة لا يصنع قصة. وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى م. م. فورستر على ما أذكر تقول: (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فانت لم تصنع قصة، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه فقد صنعت قصة). والفرق هنا هو أن الجملة الثانية ترتب معلولا على علة، وترتبط نتيجة بسبب. وهذا يضع أيدينا على فرق مبدئي بين الحكاية والقصة؛ فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا ارتبطت أحداثها ارتباطا بالعلل بالنتيجة بالسبب. فهل وضعنا إصبعنا بهذا التفريق على معنى الرؤية القصصية، فنقول: هي القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث؟ هذا شيء ولكنه ليس كل شيء. فلا بد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على الاختيار من بين هذه الأحداث، بحيث يتقن الفنان أكثرها تمثيلا لموضوعه من بين المئات الواقعة فعلا أو الممكن وقوعها. فخرج إنسان لعمله صباحا وعودته منه بعد الظهر. يضم بين الحداث مئآت من الأحداث الصغيرة النافهة أو البارزة الهامة. بدءا من الحلاقة قبل الخروج وانتهاء ربما بمشاجرة مع رئيس العمل والاستقالة أو الفصل... مئآت لا تخص من الأحداث المتفاوتة بين التافهة والأهمية كما نرى، ولكن الرؤية القصصية هي التي مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط لينسج منها مطلع قصيدته (الحزن)<sup>(٦)</sup>.

يا صاحبي إلى حزين

طلع الصباح لما ابتسمت (١) ولم ينر وجهي الصباح  
وخرجت (٢) من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح  
وغمست (٣) في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف  
ورجعت (٤) بعد الظهر في جبي قروش

فشرت (٥) شايًا في الطريق

ورقت (٦) نعلي

ولعبت (٧) بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحكت (٨) من أسطورة حمقاء ردها الصديق

ودموع شحاذ صديق.

هذه القصيدة هوجمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة في أوائل الخمسينيات، وكان محور الهجوم هو التافهة والسوقية: فشرب الشاي ورقق النعل ولعب النرد أحداث تافهة لا تستحق أن يتوقف عندها الشاعر. واللغة التي صيغت بها لغة سوقية. ولكن فات هؤلاء المهاجمين أن التافهة والسوقية هنا مقصودتان فنيا، فاختيار شرب الشاي ورقق النعل ولعب النرد من بين مئآت الأحداث التي ربما كانت أهم منها بكثير، اختيار متعمد ليحقق التماسك بين لونين من الرؤية الفنية. هما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية. ففي مطلع القصيدة تناقض درامي واضح بين طلوع الصباح بما يحمل من إشراق وبهجة وبين الحزن، مع توافر حركة سريعة في الانتقال بينهما عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح ف... ما ابتسمت). وفي آخر المقطع تناقض درامي آخر مع الحركة في (وضحكت من... ودموع...) فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهاية درامية، والأحداث التي بينها يحكيها الشاعر في سرد متتابع باستعمال واو العطف التي لا تفيد ارتباط العلة بالمعلول، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للعللة المذكورة في مطلع القصيدة (إني حزين... وتسبب حزني في أني ما ابتسمت... وخرجت... وغمست... ورجعت... الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضحكت) فإذا به يكون علاقة درامية بالغة التناقض مع المطلع (إني حزين)؛ وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التي سردها كانت ضرورية لنؤدي إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع. ولو لم تكن بهذه الدرجة من التافهة ما صلحت علة للمعلول (ضحكت). ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية، بغض النظر عن تافهتها الواقعية. وهذه هي الدقة في الاختيار من بين الأحداث الواقعية والممكنة التي اشرنا إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية. وهي هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح.

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك للعلاقات بين الأحداث واختيار واع منها لما يمثل الموضوع. فهي قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها، أو فلنقل رؤية الموضوع على أنه أحداث، أو فلنقل مرة أخرى هي تحول الموضوع إلى أحداث، فكما يتحول الموضوع في رؤية الرسام إلى ألوان وخطوط ونسب، ويتحول في رؤية المسرحي إلى مجموعة من المتناقضات المتصارعة، ويتحول في رؤية الموسيقي إلى أصوات منمعة. فإنه يتحول في رؤية القاص إلى مجموعة من الأحداث المترابطة ارتباطا بالعلل والنتيجة بالسبب. فبراه ويفهمه ويحس به ويتفاعل معه من خلالها، حتى ليصعب أن نقول إن الموضوع هو الحدث أو إن الحدث هو الموضوع في رؤيته الفنية.

- ٢ -

بديهي أن حديثنا عن الرؤية القصصية لا يعني أنها هي العاملة دون غيرها من الرؤى في إنتاج الفنان حتى ولو كان قاصا. فالقصة التي تعتمد الرؤية القصصية وحدها - كالقصص البوليسية الرخيصة - قصة فقيرة لا تحسب على الفن الأدبي. فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان في الشعر. والحق أن القصيدة الجيدة تكون غالب نتاجا مشتركا لعمل أكثر من رؤية فنية. وبخاصة الرؤية التصويرية



## الرؤية القصصية

شربوا من يدي رحيق الجنان  
قلت : من أنت ؟ قال : رؤيا خيال  
كل حي على الوجود رآني  
منذ مادبت الخلائق حولي  
لقبني السماء بالسيان  
قلت بإحدى الخطايا لقبر  
مردت ركنه يد الغفران  
لاذ عمري بشاطئك فدعني  
في ثراك الغرب أدفن زماني  
فتمطى فزلزل الأرض تحتي  
وطوى الصمت في القلا إذ طواني

الخيال العام في القصيدة - كما نرى - حكاية أشبه بالحلم أو الكابوس . فالشاعر في لحظة بأس وعجز غرق في نوع من النوم فرأى نفسه في مكان مقفر فيه رجل عجوز يشير إلى نهر من الدموع . ودار بينهما حديث عرف منه أن هذا العجوز هو السيان . فسأله أن يلوذ به . ولكنه اختفى . وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا قصة . لأن أحداثها تفتقد رابطة العلية التي أوضحنا أنها أساس في الرؤية القصصية . والحكاية ليست رؤية فنية . ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى الفنية الأخرى . وفي القصة تكون الحكاية هي المهاد للرؤية القصصية وليست هي نفسها . وهذا مايسر تحويل القصص إلى دراما أو موسيقى أو لوحة أو تمثال . وهي في الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) للرؤية الشعرية . وهذا ما ينبغي أن نلاحظه حتى لا نخلط بين الحكاية في القصيدة وبين الرؤية القصصية . فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينهما في قصيدة نهر السيان مهاد لرؤية فنية هي عماد القصيدة . ولكنها ليست الرؤية الفنية نفسها . فما رؤية الشاعر الفنية إذن ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة في الديوان وجدنا أن الصور وحدها ، هي التي نمت أبيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة وثمانين ؛ فبعد البيت الثاني (ونسيت الشباب والسحر... إلخ) وقبل البيت الثالث (وتجردت من زماني وكوفي) نظم الشاعر أربعة وعشرين بيتا بفصل فيها ما نسيه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتي بالمنسى في لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشبيه له :

ونسيت المنى (وكانت شعاعا  
باهت الظل حائرا في جناني)  
ونسيت الأسى (وكان رياحا  
أزجت الجن خطوها في كياني)  
وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين قبل أن يتحرك الحدث في الحكاية (وتجردت من زماني وكوفي... إلخ) . ويشغل الحدث هذا البيت وبيتا آخر بعده ، ثم يتوقف ثانية لتبدأ مجموعة أخرى من الصور، ترسم لوحة للقفرة التي وجد نفسه فيها (خاصم الدهر ليلها فهي... إلخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك الحدث بقاء العجوز (وإذا أشيب...) . ويشغل وصف العجوز أربعة عشر بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة في البيت الثالث عشر من الحكاية (أرعشتني السنين...) . وتحضي القصيدة حتى تبلغ أربعة وثمانين بيتا

والرؤية الدرامية (والرؤية الشعرية طبعا قبل كل شيء) ، ولكنها ليست موضوع حديثنا) . والرؤية التصويرية - وهي أصلا رؤية الرسام - هي التي نمد الشاعر بصوره الفنية ، بدءاً من التشبيه والاستعارة والمجاز . وانتهاء بالصور المركبة التي تبسط لتشمل مجموعة من الأبيات أو تشمل القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هي عماد القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة ، تثرى القصيدة وتعين على تمكين الرؤية الأساسية . وفي قصيدة (الحزن) التي تمثلنا بها في الفقرة السابقة ، يتحول الحزن (وهو الموضوع) في رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان ونسب يمكن أن ترسم في لوحة (حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم) أو إلى أصوات . وإن كانت بطريقة سلبية (حزن صموت) (كالأفغوان بلا فحيح) . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموضوعه في الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط المعلول بالعلة . فالرؤية القصصية هنا هي ركيزة القصيدة وعمادها . والرؤى التصويرية أو الصوتية إثراء وتمكين لها . حتى إنها لا تبرز إلا في الأبيات التي هي وصلات أو (مشدات) بلغة المعيار - تربط بين مقاطع القصيدة (فصول القصة) .

ولعل مقارنة بين صلاح وشاعر عملاق آخر هو محمود حسن إسماعيل تعين على توضيح ما أرمى إليه وتأكيده .

في ديوان (أين المفر) قصيدة هي من عيون شعر محمود حسن إسماعيل ومن أكثرها تمثيلا لمنهجه الشعرى ورؤياه الفنية . وهي قصيدة (نهر السيان) <sup>(٧)</sup> . وقد صاغها الشاعر في أربعة وثمانين بيتا . فإذا أردنا أن نتبع الخيط العام للقصيدة وجدناه لا يشغل غير واحد وعشرين بيتا . استأذن في إيرادها كلها هنا تيسيرا للمقارنة .

اسقياني من حمرة السيان  
وانسياني فقد نسيت زماني  
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغاني  
وتجردت من زماني وكوفي

لزمان محجب عن عياني  
وإذا بي في قفرة ألفت الصمت عليها صوامع الرهبان  
جبت فيها حيران أقذف نفسي في خضم مغيب الشيطان  
وإذا أشيب يغمغم كالجحون بين السهول والوديان  
أدسى الرضاء أذهله الوهم وغشته هيلة الحيواد  
ويداه لقامة الزمن الأعرج .. عكازتان مشدوختان  
ضم إحداهما ولوح بالأخرى لواد محدر نعام  
فيه نهر من الدموع وجب

متزع بالأنين والأشجان  
وقلوب أقلها بين جنبه سفين يجرى بلا ريان  
أرعشتني السفين واستلب الأشيب وعبي . رياه ماذا دهاني .  
فتهاويت كالهشيم على أشلاء روحي المنزع الأسيان  
ثم ناديت فأمعن في الصمت قليلا وصاح بي : من دعاني ؟  
قلت : روح معذب . قال : من أين ؟ فقلت الأسى إليك رماني .  
قال : أقبل فكم بدنباك صرعى

على هذا المنهج ، حدث في بيت أو بيتين ثم توقف عند حشد من الصور في أبيات أكثر عددا .

وهذا المنهج - كما هو واضح - يعتمد الرؤية التصويرية نسيجا للقصيدة حيث يتحول الموضوع في رؤية الشاعر إلى عدد هائل من الصور الجزئية . ومن الحق أن كل الصور - أو أغلبها - يتضمن حدثا وحركة ولكنها أحداث وحركات تخدم الصورة الجزئية لا الموضوع ؛ فالرياح التي أزجت الجفن خطوها في كيان الشاعر هي رياح الأسى لا النسيان . والشعاع الخائر في جناحه هو شعاع المني لا النسيان ... وهكذا . وهولون آخر من الحدث والحركة . يخدم الصورة ويلونها أو يبرزها أو يشحنها بانفعال . ولكنه غير الحركة والحدث النابعين من الرؤية القصصية . أو اللذين هما الرؤية القصصية نفسها - كما رأينا في قصيدة الحزن .

والحق أن أغلب صور صلاح تعتمد الرؤية القصصية حتى ولو لم يكن نسيج القصيدة قصصيا . ففي المقطع الأول من قصيدة (الظل والصليب) <sup>(١٨)</sup> يتحدث صلاح عن السأم - وهو مظهر لحالة نفسية كالنسيان - فيبدأ المقطع بيت تقريرى :

هذا زمان السأم .

ثم يتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة :

نفخ الأراجيل سأم

ديب فخذ امرأة ما بين إلبى رجل  
سأم .

ثم بيت تقريرى آخر يتبعه بصورة جزئية :

لا عمق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم .

ثم بيت تقريرى ثالث :

لا طعم للندم .

نتال بعده مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة :

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة

ويهبط السأم

يفسدهم من رأسهم إلى القدم

طهارة بيضاء تنبت القبور في مغاور الندم

ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان ... من توابها

يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان

« أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلى الفكر . ولكنى رجعت دون فكر .

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته

وعدت دون موت . »

فهو يرى موضوعه دائما فعلا وحركة . وإذا لجأ إلى تشبيه الألم بالزيت فوق صفحة السأم . فهو جزئية لا تعتمد عليها القصيدة .

بعكس ما رأينا في نسيان محمود حسن إسماعيل . حيث كان التشبيه أو ماثله من الصور هو الركيزة . في حين اقتصرت الحكاية على أن تكون المهاد الذى ترصع فوقه التشبيهات . فالفرق بين الشاعرين - وكلاهما عملاق - هو الفرق بين الرؤية التصويرية والرؤية القصصية .

- ٣ -

الرؤية القصصية - كما رأينا - هي قدرة أو ملكة عند الفنان . تحول الموضوع إلى أحداث مترابطة متحركة .

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعلها ومفعول تقع عليه كما يقول النحاة . ولكن الأفعال وفاعليها ومفعوليها في النحو بسيطة مجردة (ضرب زيد عمرو) . أما من زيد ومن عمرو . وكيف حدث الضرب . وكيف انفعّل عمرو أو زيد أو كلاهما بالضرب . فأسئلة لا ترد في النحو . ولكنها أساسية وجوهرية في الرؤية القصصية التي تفقد قيمتها إذا لم تجب عنها . ومن هنا يصبح الفاعلون والمفعولون في النحو شخصيات في القصة . ولهذا لا تكتمل الرؤية القصصية فنيا إلا إذا كانت قادرة على الإحساس بالشخصيات والنفاذ إلى أعماقها . وأقول الإحساس والنفاذ ولا أقول الرؤية البصرية التي تحدد الطول والعرض والسن والملبس والسلوك ... إلخ . فهذه أوصاف يقدر عليها كل إنسان حتى كاتب البطاقة الشخصية أو الصحيفة الجبائية . وإنما تكتسب الرؤية القصصية قيمتها من إحساس الفنان بشخصياته والنفاذ إلى أعماقها . وهذه خاصة مميزة لشعر صلاح . فعند قراءة شعره - أو أكثره - تنتصب أمامك شخصيات حية مجسدة ملموسة . تغوص معه إلى أعماقها في عبارة أو أكثر يقوفا عنها أو ينطلقها بها :

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

مجدوب حارثي العجوز

وكان في حياته يعاين الآله

نصوري ... ! ... ويحتلى سناه

وقال لي « .... ونسهر المساء

مسافرين في حديقة الصفاء

يكون ما يكون في مجالس السحر

فظن خيرا .. لا تسلى عن خبر

ويعقد الوجد اللسان . من يبح بضل

ومت مغيظا قاطع الطريق »

ومات شيخنا العجوز في عام الوباء

وصدقنى .. حين مات فاح ربح طيب

من جسمه السليب .

وطار نعشه . وضجت النساء بالدعاء والنحيب .

بكيت . فقد نصرت بموته أواصر الصفاء

ما بين قلبى اللوح والسماء .

بالأمس زارنى . ووجهه السمين يستدير

مثل دينار ذهب

ومقلناه حلوتان .. جرتان من غسل

عميقتان بالسروور .

من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير .  
وتلك جبهته النيلة  
بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد .  
قولي : أمات  
وأنا غدوت بلا أحد .. ؟

هو هنا يتحدث عن الحب ، وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا  
تجسيد للحب ، وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ، فالحب قد توحد  
مع الطفل في رؤية الشاعر الفنية توحد لا انفصام له . ولهذا لا تستطيع  
أن تلغي الطفل وتستبدل به الحب - كما فعلت بتشخيص ابن الرومي -  
دون أن تنهار القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوي كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى .  
وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب ، بحيث أصبح هو إياه .  
حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تدور حول الطفل وأبوة العاشقين  
له .

وسألتني : ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟  
أتذهبين ؟  
ولم نطيل عذابه حتى الصباح ؟  
لن يرجع الصبح الحياة إليه .. ما جدوى الصباح ؟

فلو حاولت أن تتزعج شخصية الطفل هنا وتحل محلها الحب -  
وهذا ممكن لغويا إذا قلت ( ولم نطيل عذاب الوداع إلى الصباح ) -  
لأنهار بناء القصيدة كلها ، ولتحولت إلى كلام سخيف مكرور يقوله كل  
العشاق في الأفلام المصرية ، وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب  
كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما انهارت القصيدة . بل  
ربما أضاعت معانيها وانضحت لدى الذهن الكليل .

على أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء في المقطع الأخير من  
القصيدة :

ونفضت : ثم فتحت الباب في صمت ملول .  
ونظرت خلف الباب تلتمين سلامة النزول .  
ووقفت ثم رجعت في عينيك شيء من وهج  
كفي تلمسيه .  
أو تغمضي عينيه . أو تتألميه .  
لا تلمسيه .. !

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح  
هو فرحتي .

لا تلمسيه .. !  
أسكتته صدرى فنام .  
وسدته قلبي الكسير .  
وسقيت مدفنه دمي .  
وجعلت حائطه الضلوع .  
وأترت من هدبي الشموع  
ليزوره عمري الظمى .

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار  
وقال لي - وصوته العميق كالنغم -  
« يا صاح . أنت تابعي  
فقم معي  
رد مشرعي  
فالأمر في الديوان .. قم . »

وأنت لا تستطيع أن تطالب قصاصا بأكثر من هذا في رسم شخصياته .  
وصلاح لا يقف عند حد رسم الشخصيات بهذا الوفاء والعمق في  
قصائده . وإنما يكتب قصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إن  
شئت إلى : شفق زهران - أنى - الناس في بلادى - السلام -  
زكريات من ديوان « الناس في بلادى » وحده . لترى مصداق ما  
نقول .

بل إنه لا يقف عند هذا الحد أيضا - اتخذ شخصيات موضوعا  
لقصائد كاملة - وإنما يحول المعنويات إلى شخصيات في كثير من  
قصائده . وهذا شيء آخر غير تشخيص المعنويات في الشعر القديم . مثل  
تشخيص ابن الرومي المشهور لعيوب أنى القاسم الشطرنجي :

قلت لما بدت لعيني شنعاء  
رب شوهاء في حشا حناء  
فما فعل ابن الرومي هذا إلا ليدبر على لسانها حوارا بينه وبين  
نفسه :

ليتنى ما كشفت عنكن سترا  
فثوبين تحت ذاك العطاء  
قلبن : لولا انكشافنا ما تجلت  
عنك ظلماء شبه قثماء  
قلت : أعجب .... الخ

فتشخيص ابن الرومي هنا - ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص في  
الشعر العربي القديم - ليس إلا وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر هي غابة  
الشاعر بالدرجة الأولى ، ولهذا نجد الشخصية التي تنقسمها العيوب لا  
سمة للحياة فيها غير أنها تفكر وتحاور وتنطق ، والحق أن الشاعر هو الذي  
يفكر ويحاور وينطق . ومن الميسور - بتعديل لغوي بسيط في الأبيات -  
أن نجعل الشاعر يحاور نفسه بدلا من أن يحاور هذه الشخصيات . فتلقيا  
إلغاء دون أن تحسر القصيدة شيئا . مما يؤكد أن التشخيص هنا مقحم  
على بناء القصيدة . ولكن صلاح بفعل شيئا آخر تماما ، ففي قصيدة  
( طفل )<sup>(1)</sup> مثلا يقول :

قولي : أمات ؟

جسيه . جسي وجنتيه .

هذا البريق

مازال ومض منه بفرش مقلته .

هذى أصابعه النحيلة .

هذى جدائله الطويلة .

أنفاسه المترددات بصدرة الوردى . كالنغم الأخير



وأنت إذا صُنفت الأعضاء الأول الذين أسسوا الجمعية الأدبية المصرية والتزموا بقاء الثلاثاء منذ كانوا طلبة . لوجدتهم ستة . منهم ثلاثة يتخذون من القصة القصيرة فقط وسيلة تعبير فيهم : عبد الغفار مكاوي - فاروق خورشيد - عبد الرحمن فهمي : ثم واحد يكتب القصة والشعر معا وهو أحمد كمال زكي . ثم اثنان فقط يتخذان من الشعر وحده أداة تعبير فيهما عز الدين إسماعيل ثم صلاح عبد الصبور نفسه . وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية رسميا بعد التخرج . وانضم إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا في التخرج . لم يكن بينهم إلا شاعر واحد هو عبد القادر القط . وكان قد هجر الشعر قبلها . ومع هذا فقد كان في مقابله قصاصان لم يهجرا القصة هما شكرى عياد والمرحوم محمد فريد أبو حديد . أما بقية الأعضاء في هذه المرحلة الأولى فكانوا دارسين ونقادا . ومعنى هذا أن صلاح كان محاطا بنحو القصة أكثر مما هو محاط بنحو الشعر في لقاءات الجمعية الأدبية الرسمية كل ثلاثاء . وغير الرسمية . وكانت شبه يومية . فهل يجيز لنا هذا أن نزعّم أن هذه اللقاءات هي التي نهت فيه ملكة الرؤية القصصية . وكانت متوارية أمام ملكة الشعر . فهاها واتخذها أداة من أدواته الشعرية ؟

كانت قصيدة (أبي) (١٢) أول عمل قرأه علينا صلاح مبنى بناء قصصيا . وليس صدفة أبدا أن تكون أيضا أول قصيدة يتخلص فيها صلاح من الشكل التقليدي للقصيدة العربية . فيتحرر - أو يحاول بصعوبة أن يتحرر - من البحر الشعري والقافية الملتزمة . فهل كانت الرؤية القصصية هي الدافع له إلى التحرر من الشكل التقليدي للشعر ؟ أم أن تحرره من هذا الشكل هو الذى فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت في قصيدة (أبي) هذا الظهور الذى طغى على كل الرؤى الأخرى في القصيدة ؟

أنا أزعم أن الرؤية القصصية هي التى دفعته دفعا إلى التحرر من البحر ومن القافية الملتزمة . ومراجعة سريعة للقصيدة تكشف لنا عن معاناته للتحرر منها . فكان ينجح أحيانا ويفشل أحيانا أخرى . وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة التقليدية حتى نرى مقدار هذا الزعم من الصدق :

وأق نعى أبى هذا الصباح  
نام فى الميدان مشجوج الجبين  
حوله الدؤبان نعى والرياح  
ورفاق قبلوه خاشعين

فطلع القصيدة كما ترى تقليدى بحت . يلتزم البحر ويلتزم القافية . بل يلتزم أيضا تقفية داخلية . غير أنه بعد أن يتجاوز هذا المطلع التقريرى ويبدأ فى النسيج القصصى يتخلص تماما من القافية . وإن كان جرس البحر يشده إليه بعض الشد :

وبأقدام تجر الأحذية  
وتدق الأرض فى وقع منفر

كانت لنا عادة التزمنا بها منذ كنا طلابا ندرس الأدب فى الجامعة فى أواخر الأربعينيات ولا زمتنا بعد التخرج حتى كوننا الجمعية الأدبية المصرية . وظللنا ملتزمين بها بعد أن تقدمت بنا السن واستبان كل واحد منا طريقه فى الأدب . ولم نتخل عنها إلا فى السنوات الأخيرة عندما شغلنا عن أنفسنا بأولادنا وتوفير لقمة العيش لهم . وهذه العادة كانت أن يقرأ كل منا على الآخرين ما كتب فيناقشونه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان فى حاجة إلى تصويب . وقد أدى هذا إلى أن تفتحت عقولنا وقلوبنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلًا قلما نجده عند جماعة أدبية أخرى . وأذكر أن واحدا منا - كان يهوى الموسيقى مع الأدب - وضع لنا موسيقيا باسم (عبيد الأسى) . فلم تمض أيام حتى جاء أعضاءنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة فى نفس الموضوع وب نفس العنوان . وجاء أعضاءنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة فى نفس الموضوع وب نفس العنوان . بل إن واحدا منا - كان يجيد الرسم كما يجيد الشعر - رسم لوحة وكتب قصيدة بنفس العنوان . وكل هذه القصائد والقصص قد ضاعت الآن - إلا إذا كان بعضنا يحتفظ بها مخطوطة - ولكنك تجد بقايا هذه العادة فى قصيدة (الكل باطل) لعز الدين إسماعيل . وقصة (الكل باطل) لفاروق خورشيد . وهما منشوران . وفيما يخصنى أنا وصلاح . فإن فى قصة بعنوان (رجل من بلدتى) هى صدى لقصيدته (الناس فى بلادى) : وله قصيدة ولى قصة بعنوان واحد هو (الملك لك) . وإن تباين موضوعاهما فإن المنطلق واحد : هذا عدا شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده . أقول هذا تبيينا لما ذكرت من تفتح عقولنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . وتداخلها . فهل يفسر هذا تميز صلاح بالرؤية القصصية الدقيقة نافذة ؟ ... ربما . فإن سنوات من مناقشة القصص القصيرة وتحليلها كل ثلاثاء بصفة منتظمة يمكن أن تؤدي إلى أن يكتشف صلاح فى نفسه هذه الملكة . فيستغلها فى شعره أحسن استغلال حتى يتميز بها . وأنت إذا رجعت إلى القصائد الأولى لصلاح - وبعضها (١٣) منشور فى ديوانه (الناس فى بلادى) - لما وجدت أثرا يذكر هذه الرؤية القصصية . ولست أقصد بهذا أن مناقشات الجمعية الأدبية هى التى خلقت فى صلاح هذه الرؤية . فهى ملكة لا تتحصل بالدرس . وإنما أزعم أن هذه المناقشات قد نهت هذه الملكة عند صلاح . ونهته هو أيضا إليها . فهاها واعتمدها نسيجا أساسيا فى تعبيره الشعري . وأغلب شعراء المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية . ولكنها ليست بالكثر ولا بالتقنية المدروسة التى نجدها فى شعر صلاح . وهذا راجع - فى رأيى - إلى أن الشعراء يلتفون عادة بالشعراء . وقلة منهم هى التى تلتف بقصاصين . وقلة من هذه القلة هى التى تهتم بقصص الأصدقاء وتناقشها يجدية تفتح عقولها على هذا الفن وتنمى فيها ملكة الرؤية القصصية إن وجدت . ولكن صلاح عبد الصبور قد التفت . بل توحد . منذ أيام الطلب فى الجامعة . بمجموعة من هواة القصة القصيرة . الذين استمر بعضهم فى ممارستها حتى اشتهروا بها وتميزوا فيها .

طرقوا الباب علينا  
وأنى نعى أنى .

ونسلل من ضياء الشمس موعد

هنا فقط يكتمل المنظر من وجهة نظر الرؤية القصصية ، فقد أصبحت الطبيعة إصاراً لمجموعة من الأحداث الصغيرة التي شحنت المنظر وحياته لعرض موضوعه ، ولذلك يعود إليه :

وبأقدام نجر الأحذية  
وتدق الأرض في وقع منفر  
طرقوا الباب علينا  
وأنى نعى أنى .

وتستطيع أن تعود إلى القصيدة في الديوان وتستكمل قراءتها في هذا الضوء ، فسوف تجد أن الرؤية القصصية هي عمادها ، وهي التي أمدت الشاعر بأهم الخيوط - إن لم يكن كل الخيوط - التي نسج منها قصيدته . ثم قارن بينها وبين قصيدة (الرحلة) (١٣) . وهي أسبق من قصيدة (أنى) زمنياً . فلن تجد فيها هذا النسيج المعتمد على الأحداث والشخصيات . وإنما ستجد نسيجاً مألوفاً عند الشعراء ، فالطبيعة مجموعة من الأشياء تتلون وتتفاعل لتولد إحساساً معيناً ، وهي في تلونها قد تشخص . ولكنه التشخص القديم المألوف الذي لا يقصد إلا تجسيم الصورة :

الصبح يدرج في طفولته  
والليل يحبو حبو منهزم  
والبرد للم فوق قريتنا  
أستار أوبسته ، ولم أنم  
جام وإبريق وصومعة  
وسماء صيف ثرة النعم  
قد كرمت أنفاسها رثى  
وتقطرت أنذاؤها بفسى  
ونجاسة تغفو بنافذنى  
لحظت شرودى لحظ مبتم

- ٦ -

قصيدة (أنى) كانت أول عمل لصالح في هذا النهج الجديد . ولا شك في أن عثرات التجربة الأولى واضحة فيها ، فمن حيث الشكل لم يستطع أن يتخلص تماماً من رواسب الشعر العمودي الذي ألفه لسنوات في كل ما نظم قبلها . ومن حيث النسيج لم يستطع أن يحافظ على التوازن بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤى الأخرى ، فغلبت الرؤية القصصية - أو قل استسلم لها هو - حتى جاءت القصيدة أشبه بالقصة القصيرة . غير أنه لم يكده يتجاوز هذه القصيدة حتى أحكم سيطرته على أدواته الجديدة . وكانت قصيدة (شقي زهران) (١٤) هي القصيدة التالية - من حيث النشر على الأقل - فبدت فيها كل عناصر الرؤى الفنية المختلفة متزنة متكاملة . وقد رأينا في قصيدة (أنى) يرسم المنظر عن طريق رصف مجموعة من عناصره متتابعة في تعبير مباشر يكتفى على الفعل المضارع لخلق الحركة كأنه (سيناريست) كما قلنا ، ولكنه في قصيدة (شقي زهران) يرسم المنظر أو الجو العام مستغلاً كل عناصر الشعر

وواضح هنا أن صلاح بدأ يفتح مجال الرؤية القصصية أو يستجيب له ، ولو غيره من الشعراء مكانه . أو لو كان هو ملتزماً بمجال الرؤية الشعرية وحدها . لأنني بيني المطلع بآيات تفصيل الصورة ونصفي عليها الألوان والأصباح التي تخدم ذلك التائم في الميدان مشجوجاً جبينه . ولكن صلاح تركه ومن يخط به من الذئاب والرفاق وانتقل بسرعة إلى بيته وأهله وكيف تلقوا النبأ . ومرة أخرى لو شاعر غيره مكانه . أو لو انتقل هو هذه الثقل برؤية الشاعر فقط . لاعتد الوصف في حديثه عن تلقى النبأ . ولكنه هنا يعتمد الحدث مستغنياً به عن الوصف استغناء تاماً . فلن تعرف إلى التاعين لا من خلال أوصافهم . بل من خلال أحداث يفعونها (أقدام نجر الأحذية ، تدق لأرض في وقع منفر . تطرق الباب) . وهنا لا يصيح النعى خيراً يقوله من يعلم لمن لا يعلم . وإنما هو زائر ثقيل يفتحم البيت بعد دق الباب . وهذه رؤية قصاص في المقام الأول . تلك الرؤية التي تتعرف على موضوعها عن طريق الأحداث والشخصيات . لآمن خلال الأوصاف والأنون والخطوط .

ثم ينتقل صلاح إلى الجو العام الذي جاء فيه النبأ نقاء قصصية أخرى تعتمد على الارتداد إلى الماضي (الاسترجاع أو الفلاش باك في مصطلح السينما) فيقطع المنظر (بلغة السينما) قطعاً حاداً المرتد إلى ما قبل العلم بالنبأ :

كان فجراً موعلاً في وحشته  
مطر يهوى ويرد وضباب  
قطة تصرخ من هول المطر  
مطر يهوى ويرق وضباب  
ورعود قاصفة  
وكلاب تنعوى

والملاحظ هنا أن المنظر المرتد . وإن كان وصفاً كله . إلا أنه وصف يقوم على رصف أجزاء المنظر رصفاً متتابعاً سريعاً حافلاً بالحركة . التي تضيفها عليه الأفعال المضارعة (مطر يهوى - قطة تصرخ - كلاب تنعوى - ثم مطر يهوى مرة أخرى) وكل هذا في إطار من الفجر الموحش . وهذه رؤية قصاص . بل قصاص سينمائي (سيناريست) . وهو القصاص الخالص الذي لا يسمع له فته بأن يتداخل معه لون آخر من الفن . ومرة أخرى لو شاعر غيره . أو لو كان هو نفسه لا يعتمد الرؤية القصصية نسيجاً للقصيدة . لاكتفى في رسم المنظر بهذا الذي سبق . فإذا بعد هذه الطبيعة المرحشة إلا أن يعود إلى موضوعه ؟ ولكن صلاح لا يفعل هذا . فهو لا يكتفى - كشاعر - بعناصر الطبيعة وإنما تدفعه الرؤية القصصية إلى أن يملأ المنظر بالأحداث والشخصيات والحركة :

وأتينا بوعاء حجري  
وملأناه تراباً وخشب  
وجلسنا نأكل الخبز المقدد  
وضحكنا لفكاهة  
قافا جدى العجوز

في توازن دقيق مع إمكانات الرؤية القصصية ، فلم تطف طغيانها في قصيدة (أبي) :

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ . تبين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل ... يا لله !

في نصف نهار

كل هذى الحزن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع .

هذه الأبيات لا تستطيع أن تنسبها إلى فن السيناريو على الإطلاق ، فهي شعر ، وشعرها خالص . وشعر محكم ، وجزئيات المنظر ليست أشياء مرصوفة . بل مشاعر تصبغ المنظر بصبغة نفسية معينة ، وتنبه لتدور في إطاره أحداث قصة زهران ثم إنه يعتمد التصوير أداة أساسية . فالضوء يثوى في جبهة الأرض ، والحزن يمشي كالتنين ذي الألف ذراع ، والحزن صماء لا تسمع صراخ مجلودي دنشواي ولا بكاء ثكالاها وأيتامها .

طفرة كبيرة بين المنظر هنا والمنظر في قصيدة (أبي) . وفي رسم الشخصية أيضا تجد هذه الطفرة الكبيرة . ففي قصيدة (أبي) لم يخصص صلاح أبياتا أو مقطعا لرسم الشخصية . ولعله - في محاولة للإفلات من الإطار التقليدي للشعر . وفي استجابة للرؤية القصصية - كان يخشى أن يعجز عن الإفلات أو أن تفلت منه الرؤية القصصية إذا أوقف حركة الأحداث ليقدّم الشخصية فآثر أن يتركها تقدم نفسها من خلال الحركة :

وأبي يثوى ذراعه

كهرقل .

ثم يعلو لي إلى جبهته .

وينامي

تارة رأسي وطورا منكبي .

ويصر الباب في صوت كتيب .

ومضى عني . وراحت خطوته

في السكون .

ولكنه في (شوق زهران) كان قد امتلك أدواته وسيطر عليها . ووثق بنفسه في هذا النهج الجديد . فلم يحجم عن إيقاف حركة الأحداث وتجميدها ليقدّم شخصيته :

كان زهران علما

أمه سمراء والأب مولد

وبعيني وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

مسكا سيفاً . ونحت الوشم نيش كالكتابة .

اسم قرية

دنشواي

والحق أن هذه القصيدة تمثل أول نموذج متقن لهذا النهج الجديد الذي اختطه صلاح في الشعر العربي . حيث أصبحت الرؤية القصصية أداة من أدوات الشاعر مثلها مثل الموسيقى والتصوير . وأحسبه وفق في هذا بإقامة بناء القصيدة على أساس من الرؤية القصصية . فقسّمها إلى مقاطع . كل مقطع منها كأنه فصل في رواية . فهو يختص بأحداث احتوت بعبارة نافذة لتبني ركنا من الموضوع . وتتقدم بحركة الأحداث خطوة محسوبة . ثم صاغه صياغة شعرية تعتمد الإيحاء . لا الرصد . كانت الصياغة في القصيدة السابقة (أبي) . ولنقرأ معا هذا المقطع الذي يحكي تفنن الشباب في قلب زهران وحبه وزواجه :

مر زهران بظهر السوق يوما

واشترى شالا منمنم

ومشى بختال عجا مثل تركي معمم

ويجمل الطرف ... ما أحلى الشباب

عندما يصنع حبا

عندما يجهد أن يصطاد قلبا

.....

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما .... إل

فالحركة في هذا المقطع حركة قصصية بغير شك ، ولكن الصياغة موحية وليست مباشرة كالصياغة في قصيدة (أبي) . ثم إن الموسيقى تخلصت تماما من رواسب الشعر التقليدي . فالبحر الشعري الذي كان يظل برأسه أحيانا في قصيدة (أبي) قد توارى تماما . وأفسح المجال للموسيقى الخاصة بالقصيدة . تتولد من تتابع الحركة الصوتية الناتجة من تكرار النغمة . ومن المزاوجة بين القوافي في نسق خاص بالقصيدة . لا نسق عام كالقوالب الجاهزة لملأها الكلمات . ولهذا كانت قصيدة (شوق زهران) هي جواز المرور لصلاح إلى الحياة الأدبية . وعندما نشرها في جريدة المصري في آخر سنة ٥٣ أو أوائل سنة ٥٤ . أدركت الحياة الأدبية أن هنا شاعرا كبيرا . وأنه سيصبح أكبر شاعر معاصر بعد سنوات قليلة .

- ٧ -

يضم ديوان الناس في بلادى أربعة وعشرين قصيدة (١٥) . يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام بالنسبة إلى قصيدة (أبي) . التي هي أول . نظم صلاح من الشعر الجديد . وهذه الأقسام هي (١) ما قبل قصيدة أبي . ويضم أربعة قصائد هي : الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصغير - الأطلال ؛ (٢) قصيدة أبي ومعها أربعة قصائد كتبت بعدها مباشرة وهي : شوق زهران - هجم التتار - الناس في بلادى - السلام ؛ (٣) قصيدة واحدة وهي : ذكريات . (٤) قصائد كتبت بعد هذه المرحلة . وتشمل بقية ما في الديوان . والغرض من هذا التقسيم هو أن تتبع التطور الذي مر به شعر صلاح . وأن تأخذ الرؤية القصصية



دأه من أدواته الشعرية .

لقصصية في قالب الشعر التقليدي :

ذات مساء مظلم كأنه سرداب  
أطل من كوى الجدار وجهه المرتاب  
والريح حول كوخه قارصة مدمدمة  
والرعد قاصف الصدى ، مدينة منهدمة  
والبرق ضاء في السماء أهلة أهله  
والأفق غابة كثيفة النبات مشعله  
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل  
ومات في سجنه . في كوخه الدليل<sup>(١٨)</sup> الخ .

والملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تجارب عاطفية ذاتية مصوغة في إطار الشعر التقليدي ، إما بالتزام البحر والقافية الموحدة كما في قصيدة (الرحلة) . وإما بتنوعها على طريقة مدرسة أبوللو . أى إنه ينوع في القوافي وحدها . أو في القوافي والبحر معا في المقطع الأول من القصيدة . ثم يثبت هذا التنوع ويلتزمه في بقية المقاطع .

ويلاحظ على قصائد القسم الثاني أنها لا تتصل بتجارب الشاعر لعاطفية من بعيد أو من قريب . وإنما هي قصائد (موضوعية) إن صح التعبير . وهي تتراوح في موضوعيتها بين اختلاق موضوع لا يمت لذات الشاعر بسبب . مثل قصيدة (أنى) <sup>(١٩)</sup> . وبين التقاط موضوع يمت إلى الشاعر بسبب من تاريخ (شوق زهران) . أو من حدث عام معاصر (هجم التار) . أو من شخصيات عرفها وعاشها (الناس في بلادى) . أو عرفها دون معايشة (السلام) . وقد صبغت كل هذه القصائد في الشكل الشعرى الجديد المتحرر من البحر والقافية المترمة .

وقبل أن نتحدث عن القسمين الباقيين نقف وقفة عند قصائد هذين القسمين . فليس صدفة أبدا أن ترتبط الذاتية بالشكل التقليدي في القسم الأول . وترتبط (اللاذاتية) بالشكل الجديد في القسم الثاني . ولا نريد أن نقول هنا إن الذاتية تتناقض مع الشكل الجديد المتحرر . فقد تم الاندماج بينهما في القسم الرابع كما سنرى . وإنما نقول إن صلاح كان يمر في قصائد هذا القسم الثاني بمرحلة تجريبية يتحسس فيها إمكانات الرؤية القصصية في العمل الشعرى . فتحى جانباً تجاربه الذاتية وآثر عنها الموضوعات الخارجية . وهذا ما يفعله القصاص تماماً . فمن المعروف أن كاتب القصة الخيالية يؤثر - لأسباب لا محل لذكرها هنا - ألا يتخذ من تجاربه الذاتية - أو المفرقة في الذاتية - موضوعاً لقصصه . وهذا لا يعنى طبعاً أنه يخلق موضوعاته من العدم - وإن كان بعضهم يفعلها - وإنما يعنى أنه يتخذ موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمع بها وقرأ عنها . وما أزعجه أنا هو أن صلاح عند ما تنبه إلى وجود ملكة رؤية القصصية عنده . أو عندما انتهت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة جوء القصة القصيرة مع أصدقائه القصاصيين . عندما حدث هذا أو ذاك . ورأى أن يجرب استغلالها في شعره . فعل ما يفعله القاص المحترف : نحى ذاته جانباً . والتقط من حوله موضوعات هي تلك التي أدار عليها قصائده الأولى . فالتقط (أنى) من حدث لشخص يعرفه . والتقط (شوق زهران) من موال دنشواى المعروف . والتقط (هجم التار) من غارة إسرائيل على دير باسين<sup>(٢٠)</sup> . والتقط (السلام) من منظر رجل كنا نراه معا . ونحن راجعون من سهرتنا في حى الحسين مكموماً بجوار جدار في شارع الأزهر . وفي هذه المادة الختام . البعيدة عن تجربته الذاتية . جرب استغلال الرؤية القصصية في بنائه الشعرى . وتحرس بهذا العمل قبل أن يرجع إلى تجاربه الذاتية ليطبق هذا النهج عليها بنجاح . وذلك في قصائد القسم الرابع .

بقيت قصيدة واحدة أفردنا لها القسم الثالث . وهي قصيدة (ذكريات) . وذلك لما لها من أهمية في تتبع تطور الرؤية القصصية في شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوجدناها محاولة لصب الرؤية

ولاشك في أنك تلاحظ في هذا المقطع مدى الجهد الذى يعاينه ليصب رؤيته القصصية في هذا القالب التقليدي . بالرغم من أنه لجأ إلى القوافي المزدوجة . مما يسهل عليه - أو ما تصور أنه يسهل عليه - الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحذ القافية الموحدة من هذا الانطلاق . ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغي . فالحبر شعرى نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد لقافية المترمة . وذلك بما يرغبه عليه من ملق قالب التفعيلات بأمثال هذا الحشو (غابة كثيفة النبات - لم يجد إلى الخلاص من سبيل) . كانت هذه القصيدة إذن - في تصورى - تجربة أولى يستكشف بها إمكانات القالب الشعرى التقليدي في التعبير عن الرؤية القصصية . وقد فشلت التجربة . فانتقل بعدها مباشرة إلى الشعر الجديد الذى عرف به وأصبح رائداً له في مصر . وواحداً من أكبر رواده في العالم العربى .

- ٨ -

لا يتسع المجال هنا لتتبع الرؤية القصصية ورصد تطورها في كل شعر صلاح . وقد اقتصر في الكلام عنها على ديوانه الأول (الناس في بلادى) حيث تتضح البدايات . وهي التي نحتاج إلى تأصيلها أولاً . وهذا أفقر قفزة واسعة باتساع ثلاثين سنة من العطاء الشعرى المحصب . لأنوقف عند قصيدتين في آخر ديوان أصدره (الإبحار في الذاكرة) . أرى أن موضوعها واحد . وهما قصيدة الشعر والرماد<sup>(٢١)</sup> وقصيدة إجمال القصة<sup>(٢٢)</sup> . وقد اعتمد الرؤية القصصية في القصيدة الثانية دون الأولى . مما يجعل المقارنة بينهما تضع أيدينا على ملامح الرؤية القصصية في شعره الأخير .

والموضوع المشترك بين القصيدتين هو الشعر أو لحظة الإفهام الشعرى . يخاطبه في القصيدة الأولى مباشرة :

ها أنت تعود إلى  
أيا صونى الشارد زما في صحراء الصمت الجرداء  
يا ظلى الضائع في ليل الأتار السوداء  
يا شعرى التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى  
الضائعة الأسماء  
وأنا أسأل نفسي

مأخوذاً بتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى  
وحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبا خلف الصور الساعحة الهاربة الوهاجة والمتطفنة  
إذ تطفو حينا في زبد الآفاق الممتدة  
ثم تغوص وتنحل كما تنحل الموجة  
أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء  
وأ...

وأنا أسأل نفسي

ماذا ردك لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد  
وعلى أي جناح عدت

حيا كالطفل . رقيقا كالعذراء

ولماذا لم أسمع خطواتك في ردهة روحى الباردة  
المكتبة .. ؟

لا تسألنى ماذا يحدث للأشياء  
إذ تصدع  
أو للأصداء  
إذ تهوى في الصمت المفزع .

والجديد في هذا البناء القصصى تركيزه الشديد الذى وصل به إلى  
مستوى التركيز الذى يعتد به أنصار الشعر التقليدى ويعدونه من  
مفادير<sup>(٢١)</sup> . ثم - وهذا هو الأهم - إن استعماله الوصف ليس استجابة  
تلقائية للإحساس ولا انسياقا مع الإيقاع الشعري أو الجو التصويرى .  
شأن كثير من الأوصاف في القصائد الأولى . وإنما هو استعمال يخضع  
لتوجيه فني مدروس بطريقة شديدة الإحكام . بحيث يقوم الوصف  
الواحد مقام مقطع كامل في الشعر . أو فصل كامل في القصة . فقله  
(كانت تدعوني بالرجل الرملى) إذا أخذناه على المستوى الأول يقوم  
مقدم فصل كامل في القصة . يصور ما في حياة البطل العاشق قبل لقاء  
حبيبته من تفتت وتحلل وعدم استقرار وجذب عاطفى ونفسى . وإذا  
أخذناه على المستوى الثانى فإنه يقوم مقام المقطع الأول في قصيدة الشعر  
والرماد . فالرجل الرملى هو الشاعر المجدب الذى فقد خصوصيته الفنية  
وأحل حتى أصبح صوتا شاردا في صحراء الصمت الجرداء . ضائعا في  
ليل الأفق السوداء . تأثما في نثر الأيام المشابهة المعنى الضائعة  
الأسماء) . كذلك قوله (وأناديها بالسيدة الخضراء) نقيض كامل للرجل  
الرملى . ولو كان محتاجا في القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر  
العائد لكتب مقطعا آخر تنحل فيه صفة الخضرة إلى مجموعة من  
الأوصاف تقابل الأوصاف التى انحلت إليها صفة الرجل الرملى في المقطع  
الأول .

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء لها .  
ووصف الشعر بأنه كالطفل أو كالعذراء ليس غير التشبيه المألوف في  
الشعر القديم . ولا يخرج من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية  
تلك الخطوات التى لم يسمعها الشاعر في ردهة روحه الباردة المكتبة .  
فهذه الخطوات ليست خطوات الطفل ولا خطوات العذراء وإنما هي  
مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة البلاغية المعروفة . ولكنه في  
القصيدة الثانية (إجمال القصة) يبدأ من حيث ينتهى هذا التشبيه .  
ويقوم بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية . فالشعر - أو جذوة  
الإلهام - يتشخص متوحدا في امرأة . يبنى الشاعر قصة حب بينه  
وبينها . وتستطيع أن تأخذ القصيدة في مستواها الأول على أنها قصة  
حب . أو تأخذها في مستواها الثانى على أنها قصته مع جذوة الشعر في  
لحظة الإلهام . فكلتا المستويين صالح تماما لدراسة الرؤية القصصية في  
القصيدة .

ويبرز صلاح هذا التركيز المدروس في المقطع كله . فزمنة  
الشفق . والمرح الطفلى . والاستحياء في التعارف . والتحسس المبهور  
لألوان الآخر . وتقاسم الأسماء . كل وصف من هذه الأوصاف يمكن  
أن ينحل إلى مقطع كامل لو شاء التفصيل . أو لو كان التفصيل ضرورة  
فنية . وكذلك تصدع الأشياء . وسقوط الأصداء في الصمت المفزع .  
هما المقابل للأسطر السبعة في قصيدة (الشعر والرماد) التى تبدأ بأنا أسأل  
نفسى . وتنتهى بقطرات الأنداء التى تذوى .

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع . بقص في الأول منها قصة  
اللقاء والفراق . ويستعيد في الثانى ذكريات ليلة . ويختم القصيدة في  
الثالث باللحظة الراحنة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى .

وواضح من هذا التقسيم أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى  
الماضى ويستعير منهج القصة القصيرة المحككة البناء . التى تلخص حياة  
كاملة - أو تركزها - في لحظة . وهذا شكل قصصى لانكاد نجده في  
قصائده الأولى (راجع شتى زهران مثلا) . وإن وجد . فهو غير محكم  
بحيث لانكاد نتوقف عنده ولا نعتده من مميزات القصيدة . أما هنا فهو  
محكم إحكاما شديدا . لا يتفنه إلا من غمرس بهذا الفن وسيطر عليه .  
ولنفردا معا القسم الأول :

لكنى أذكر أنا ذات مساء  
كنا قد خادعنا منجل حصّاد الموت  
غافلنا صيحة ديك الوقت  
وطبعنا فوق جدار الليل  
نخطبنا يشبه ظلينا . لونين مزيجين  
مسكوبين على طرف وساد متجمد  
منهارين على مسند مقعد

كانت تدعوني بالرجل الرملى .

وأناديها بالسيدة الخضراء .

وتلاقينا في زمنى الشفق

وتنادينا في مرح طفلى

وتعارفنا في استحياء

ونحسس كل منا مبهورا ألوان الآخر

وتقاسمنا الأسماء .

وتفرقنا .

والتركيز هنا أيضا هو السمة الأساسية للمقطع . ولعلنى است  
خاصة صورة منجل حصّاد الموت الذى لمادعاه . حصّاد الموت .

هو الزمن (أو الدهر إذا رجعنا بانصورية إلى مصدرها التراثي في حكاية تفاخر جرير والفرزدق والأخطل أمام الخليفة) . ومخادعته للفوز بليلة في غفلة منه ومن ذلك الوقت فصل كامل في القصة : ذكره في جملة واحدة مشحونة شحنا شديدا . فيه كل عناء الشاعر وشعره (أو سيدته الخضراء) في الحياة ، وتسابقها مع الموت . الموت الحقيقي أو الموت المجازي (الجذب) على السواء ويشدد الشحن بخاصة عندما تربط هذه الليلة بأنهما (العاشق وسيدته الخضراء ، أو الشاعر وجذوة الشعر) التقيا في الزمن الشقي في المقطع الأول . حيث الشفق نذير بالغروب أو بالشيخوخة أو الموت أو الجذب الشعري .

وثمة ملاحظة ثانية على هذا المقطع . وهي وصفه لعملية الاندماج (الجسدي مع السيدة الخضراء أو الفني مع جذوة الشعر) : فقد اختار لها حدثين مركبين ولكنها يلخصان العملية تلخيصا جامعا مانعا إذا استعرنا لغة المنطق (مسكوبين على طرفه وساد متجعد - منهارين على مسند معقد) . ولا شك في أن الرؤية الشعرية هي التي عملت عملها هنا . ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث ، وانتقاء هذه الأحداث ، هو من عمل الرؤية القصصية .

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصة . فهو استرجاع كما رأينا . أما البؤرة التي تتركز فيها الرؤية القصصية وتشع منها لتضي كل عناصرها الجزئية فقد أوردتها في سطرين شعريين في آخر القصيدة بعد أن مهد لها بثلاثة أسطر :

ها أنت ترائي  
أتملى هذى اللوحة في أيامي الجرداء  
وأنادمها حين يغيب الندماء  
ثم تأتي البؤرة المركزية للقصة :  
أفرغ للوحة كأسا .. أرجوك .  
هذا إجمال القصة .

هذه البؤرة المركزة قلما يوفق إليها قصاصون كبار ، ولا أجد في ذاكرتي الآن شيئا بها غير قصة (موت موظف) لتشيكوف التي تركزت بؤرتها في كلمتين اثنتين في آخر القصة (.... ثم مات .)

- ٩ -

لو كان دور الرؤية القصصية في شعر صلاح هو مجرد وجودها وانكائه عليها . لكان هذا كافيا لرصدها ودراستها . ولكن دورها في الحقيقة يتجاوز هذا إلى ميزتين كل منهما لها وزنها وخطرها في شعره . أولاها أنها أعانته على حل المشكلة التي بصطدم بها الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدي معاصر ، وأعني بها مشكلة وحدة القصيدة .

ومن المعروف أن الشعر العربي قائم على وحدة البيت ، حتى إنه ليعد توزيع المعنى على بيتين تضمينا ، وهو عيب يؤاخذ عليه الشعراء . وكان أول من نبه إلى وحدة القصيدة وأهميتها فيها أذكر هو العقاد والمازني في كتابهما (الديوان) . واتخذ العقاد مقياسا للوحدة في القصيدة امتناع

أبياتها عن تبادل مواقعها ، فكان يأتي بقصيدة لشوقي (٢٢) ثم يعيد ترتيب أبياتها كيفما اتفق دون أن يظهر في القصيدة أي اختلال في معانيها أو في بنائها التشكيلي . ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء - وعلى رأسهم العقاد نفسه - للتخلص من هذا العيب ، وما أظنهم تخلصوا إلا في القليل من شعرهم . حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معنويا لا فنيا ، فالأبيات تأتي تبادل مواقعها لضرورة معنوية من ترتيب معلول على علة ، أو من تتابع سرد بطريقة منطقية . وهذا ليس حلا للمشكلة ، فالمسألة ليست تماسكا معنويا ، وإلا تساوى الشعر والنثر ، وأصبحت «ألفية» ابن مالك وما جرى مجراها من العلوم المنظومة المثل الأعلى لوحدة القصيدة . وعندما تنبه مثيرو المشكلة إلى هذا أضافوا للوحدة المطلوبة تخصيصا هو والتعميم سواء ، فقالوا بالوحدة العضوية . ولم يحل هذا المشكلة ، لا في النقد ولا في الإبداع . فالعضوية تعني الحياة ، عكسا للعضوية التي تعني الجفاف . فهل :

يمكن تعريف الحياة تعريفا فنيا يضفي على القصيدة طابعا يتداعى إليه كل الشعراء ؟ .. هنا كانت المغالطة اللفظية التي جعلت من الوحدة العضوية للقصيدة شيئا هلاميا يعتمد على حساسية كل شاعر وتذوق كل قارئ بصورة شخصية . والقول بأن الوحدة العضوية تعني أن كل بيت في القصيدة له دور حيوي في تركيب القصيدة وفي كيانها الفني وفي قدرتها على التأثير قول هلامي غير محدد ، وحتى لو كان محدد فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوي ، فليس ثمة ما يمنع - إذا استعرنا لغة أصحاب هذا التعريف - القلب من أن ينبض ويث الحياة في الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين ، كما يحدث في بعض الحالات الشاذة ، بل ليس ثمة ما يمنعه من أداء هذا الدور إذا استعير من جسم إنسان آخر كما قرأنا في عمليات زرع القلوب ، بل يمكن أن يفعل هذا أيضا إذا استعير عنه بجهاز آلي كما يحدث عند إجراء بعض العمليات . ونستطيع أن نوغل في هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا ، ولكن ما سقناه يكفي لإثبات أن التشبيه الذي يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة العضوية غير صحيح ولا يحل من المشكلة شيئا .

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الجديد ، فع أن الشعر الجديد ألغى البيت كوحدة للقصيدة ، فإن هذا الإلغاء لم يتحقق إلا في نطاق شكلي في كثير من القصائد ، وظلت السطور - وهي التي حلت محل الأبيات - تفتقد فيما بينها هذه الوحدة . ويمكن تطبيق مقياس العقاد بسهولة على كثير من القصائد . وأمامي الآن كتاب (الشعر العربي المعاصر) وهأنذا أفتحه كيفما اتفق على أية صفحة من صفحاته . وأنقل أبياتا أجدها أمامي من قصيدة أتعمد ألا أبحث عن اسم صاحبها حتى لا تتحول القضية العامة إلى خصوصية مقصورة على شاعر بعينه :

فلنملأ الطريق هذا هو ركب المنتصر  
هذي يداه . وجهه . ابتسامته  
جبينه الذي يهوج بالفضون  
هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر  
هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون  
هذا الذي مشى على أيدي المنون



وعاد باسم كما يعود زارع تنسم المطر

وعاد باسم كما يعود زراع تنسم المطر

كما يعود عاشق من السفر

والأطبق مقياس العقاد الذي حكم به على شعر شوقي بالتشكك .  
فأعيد كتابتها مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية .

فلنملاً الطريق . هذا هو ركب المنتصر

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر

هذي يداه . وجهه .

جبينه الذي موج بالفضون .

ابتسامته .

هذا الذي مثنى على أيدي المنون

وعاد باسم . كما يعود عاشق من السفر

كما يعود زارع تنسم المطر

هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون .

فهل اختلت القصيدة أو تغير شيء جوهري فيها . ؟ أحسنني غير  
مبالغ إن زعمت أن هذا الترتيب الجديد حسنها وحلى صورتها وقربها إلى  
القلب والعقل ... !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يحلها الشعر الجديد عند كثير من  
الشعراء . ولكنها حلت في شعر صلاح عبد الصبور . أو في كثير من  
شعره . وأنا أزعم أن الرؤية القصصية هي التي حللتها . أو أعانتها على  
الحل . فمن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها . في تحويل  
الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط المعلول بالعللة . ثم الانتقال من بين  
هذه الأحداث لما يعيد بناء الموضوع عند الملتقى . دون أن تقيم وحدة فنية  
في القصيدة . فهي وحدة تفرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول  
الممارسة اكتسب صلاح خبرة وقدرة على الإحساس بالوحدة الفنية .  
وعلى بناء القصيدة بناء متماسكا . حتى في القصائد التي لا تبنى على  
أساس من الرؤية القصصية . بل إنه حقق قدرا كبيرا من هذه الوحدة  
الفنية في القصائد الوصفية . أو القصائد التقريرية التي يتخذ فيها سميت  
المنذر أو المبشر :

الليل . الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام وخطوات الأقدام

وهبوط الإظلام

وهبوط الوحشة في القلب مع الإظلام

رعشات الأوردة المثلوجة والمحورة

ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة

وقصص القتلى والقتلة

وفكاهات الهزليين وهزل الفكهين

وجنازات الأموات .

حتى سأم التكرار يكرر نفسه (٢٢)

فن العسير في هذه الأسطر - وقد اخترتها عشوائيا - أن تبدل

موضوع سطر بآخر إلا في سطر أو سطرين . وأما باقيا فتتأسك تماسكا  
فنيا . لا منطقيا فقط . بحيث تفقد القصيدة عنصرا جماليا هاما لو غيرت  
في ترتيب أسطرها . فالليل أكثر تشابها وأقل عرضة للتغيير المفاجئ من  
النهار . ولذلك كانت له الصدارة في الوصف بالتكرار . ثم توزعت  
الأحلام وخطوات الأقدام بتوزع أوقات حدوثها في الليل والنهار على  
التتابع . وتتداعى الوحشة في القلب مع الليل . وتتداعى الأوردة مع  
القلب . ويكون رفيف الرايات مقابلا لموضوعيا لرعشات الأوردة .  
وقصص القتلى والقتلة جزئية من كل عام هو النصر والانكسار .  
والفكاهات والهزل نقيض درامي حاد لقصص القتلى . وجنازات  
الأموات بدورها نقيض لها ... وهكذا تمضي القصيدة في هذا التماسك  
الفني . محققة بذلك فكرة وحدة القصيدة العربية . ولست أشك في أن  
إحساس صلاح القوى بالتداعيات والمقابلات بين الجزئيات إنما هو وليد  
تمرس طويل بمنهج الرؤية القصصية .

أما الميزة الثانية التي حققها باتخاذ الرؤية القصصية نسيجا في بناء  
كثير من قصائده فهي اللغة . ولست هنا بصدد دراسة قاموس صلاح  
الشعري . وإنما نريد أن نبين الثراء اللغوي الذي حققه عن طريق  
الانكفاء على الرؤية القصصية في قصائده . وكل من يقرأ دواوين صلاح  
يخس بأن له قاموسا شعريا يكاد يميزه عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره  
في الأجيال التي تتابعت من بعده . فإذا حاول أن يضع يده على  
مفردات هذا القاموس انزلقت . لا لأنها غير متشخصة . بل لأنها  
موغلة في التشخيص . ولكنه تشخيص موضوعي لا ذاتي . بمعنى أنها  
مكتسبة من كونها مستنبطة من الموضوع لا من ذوق الشاعر الخاص . ومع  
تعدد الأجواء التي ترصدها الرؤية القصصية تعددا إلى ما لا نهاية . يتعدد  
تشخيص اللغة المستعملة ويتغير إلى ما لا نهاية . ولهذا تتزلق من بين أصابع  
من يحاول رصدها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت نابعة من ذوق  
الشاعر الذي يمكن حصره مهما تلون وتغالف . ولهذا نجد قاموسه اللغوي  
مستمدا من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس الصوفية أو من  
قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو  
القصص الشعبي ... الخ . وهذا واضح في أية صفحة من صفحات  
دواوينه . بحيث لا نحتاج فيه إلى التمثيل .

ومن الجلي أن هذا الاتساع في القاموس الشعري راجع إلى الرؤية  
القصصية التي تدرك موضوعها كما قلنا متمثلا في أحداث تنقلها  
شخصيات . ومن البدييات أن الحوار في القصة ينبغي أن يكون مستنبتا  
من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه . ومن أشد العيوب وضوحا  
أن يكون القصاص هو المتكلم . واضعا كلامه على لسان شخصياته .  
ويتحاشى صلاح هذا العيب . شأن القصاص المجيد . ولكنه يمتاز عنه  
بكونه شاعرا : الألفاظ هي كيانه وهي وجوده . وهي لعبته أيضا .  
ولهذا تجمع ألفاظه بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر في  
اندماج يجعلك تحس بأن قائل (وشرت شايا في الطريق) هو صلاح  
عبد الصبور في لحظة ضباغ . وقائل (وجه حبيبي خيمة من نور) هو  
صلاح عبد الصبور في لحظة هوفيا داود النبي . وقائل (بني فلان واعتلى  
وشيد القلاع) . وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب الملاء ... الخ) هو

يا صلاح ...

كان المفروض أن أكتب عن ذكرياتي معك ، ولكنني هربت من مواجهة الشجن الذي تستثيره الذكريات إلى هذه الجولة في بعض أشعارك . فهل أفلحت في الفرار من الشجن ؟ لا أرى أنني أفلحت . فني كل قصيدة ، وفي كل بيت ، أتمثلك محدثاً أو سامعاً . ضاحكاً أو مجادلاً ، وعيناك الباسمتان في حزن ، أو الحزبتان في سخرية . تطلان عليّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحتى هنا الكلام الذي كتبت ليس إلا بعض ما كنا نلوكه - نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية - في أمسياتنا :

متعذرين كأهله

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت .

وهل كنت أستطيع أن أهرب إلى شعرك من شجن الذكريات . فما شعرك إلا أنت . كل كلمة فيه هي نبضك ، وكل همسة أو صرخة فيه هي صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة ، وميتت بالكلمة . وغللت بالكلمة .

أيضا صلاح عبد الصبور جالسا على المصطبة في تمرينه وحوله الرجال (واجمون .. يحكي لهم حكاية ... تجربة الحياة ... حكاية تثير في النفوس لوعة الندم .) ، وهكذا إلى مالا نهاية . أو إلى النهاية التي يحددها اتساع رقعة الشخصيات وتنوعها في الحياة .

لا نحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية القصصية عند صلاح عبد الصبور لا تعني أن صلاح قصاص ضل طريقه إلى الشعر ، كما قد يخطر لبعض الناس ، وإنما تعني أن في شعر صلاح جانبا تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب أخرى تحتاج إلى دراسات تجلو لنا ملكات متعددة اتكأ عليها صلاح في شعره . هناك دراسات تنتظر من يختشد لها ويقوم بها لتكشف لنا عن صلاح الرسام ، وصلاح الموسيقى ، وصلاح المعاري ، وصلاح المتفلسف . ومن نجاح هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذي لم يتصدر حركة الشعر الجديد عبثا .

هوامش وتعليقات :

- (١) له قصة على الأقل منشورة في أحد أعداد مجلة الثقافة الأخيرة . وهي الأندلس التي تعاونت الجمعية الأدبية المصرية مع لجنة التأليف والترجمة والنشر في إصدارها . وأذكر أن من بينها قصة بعنوان الست بية . وقد قال في كتابه (حياتي في الشعر) أنه حاول كتابة القصة في أوائل الخمسينيات .
- (٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصصي إلى عمل إذاعي أو سينمائي أو مسرحي .
- (٣) على أن يفهم من الرؤية العقلية والفكر والوجدان معا . حيث إن كليهما نشاط في المخ .
- (٤) . (٥) الشعر العربي المعاصر صفحة ٢٧٩ .
- (٦) ديوان الناس في بلادى صفحة ٣٦ من المجلد الأول من الأعمال الكاملة .
- (٧) ديوان : أين المهر . ص ١٦٢ (طبعة ثانية) .
- (٨) ديوان أقول لكم . ص ١٤٨ (الأعمال الكاملة) .
- (٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) - من ديوان الناس في بلادى ص ٧٨ (الأعمال الكاملة) .
- (١٠) ديوان : تأملات في زمن جريح ص ٣٥٣ (الأعمال الكاملة) .
- (١١) قصائد الرحلة - الوافد الجديد - الآله الصغير - الأطلال .
- (١٢) ديوان الناس في بلادى صفحة ٢٣ .
- (١٣) نفس القصيدة صفحة ٤٤ .
- (١٤) نفسه ص ١٨ .
- (١٥) نسخة الديوان الموجودة تحت يدي الآن هي المطبوعة ضمن الأعمال الكاملة التي نشرتها دار العودة في بيروت . ولكنني أجزم بأن الطبعة الأولى من الديوان تضم أكثر من هذا العدد . قد سقطت من طبعة الأعمال الكاملة قصيدة واحدة على الأقل هي (عودة ذي الوجه الكتيب) .
- (١٦) عاش أبو الشاعر نبيا وعشرين سنة بعد نشر هذه القصيدة .
- (١٧) هذا ما قيل عند نشر القصيدة في الديوان . ولكنني أذكر أنها نظمت تعبيرا عن موقف سياسي دخلت صرعت فيه الديمقراطية على أيدي بعض الحكام .
- (١٨) ديوان الناس في بلادى صفحة ٥٤ .
- (١٩) ديوان الإبحار في الذاكرة . ص ١٩ .
- (٢٠) نفسه ص ٩٧ .
- (٢١) إذا جردت المقطع من الأوصاف وفصرته على الأفعال أصبح كالآتي [كانت تدعوني . وأناديا . وتلاقينا . وتعارفنا . ونحس كل منا ألوان الآخر . ونفاسنا الأخر . ونفرقتنا] ويمكن مقارنته حيث بيت شوقي المشهور :  
نظرة قابضامة فسلام فكلام قوعد فلقا .
- وفي رأي أن نتيجة المقارنة في صالح صلاح عبد الصبور .
- (٢٢) من قصيدة (تكرارية) ديوان : الإبحار في الذاكرة ص ٦٩ .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# دار نعلضة طلحة للطببع والنشر

مجد ومجدى أحمد إبراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

يسر الدائر أن تعلن جماهير القراء أنها صاحبة الحق في نشر مؤلفات الكاتب الكبير

## عباس محمود العقاد

صدر منها

عقريّة الإمام  
عمرو بن العاص  
داعى السماء "بلاد بن راجع"  
عقريّة إدريس وإتعايم الإمام محمد عبده  
"جما" الضاحك المضحك  
المرأة فى القرائن

عقريّة عمر  
عقريّة خالد  
هذه الشجرة  
طالع النور أو طالع البعثة المحمدية  
أبونواس الحسن بن هانئ  
شعراء مصر وبيئاتهم

## مركز تحقيق وترتيب

عقريّة المسيح  
مقاتلة الإسلام وأباطيل خصومه  
الفلسفة القرائية  
الإنسان فى القرائن  
رجعة إلى العالم  
الكواكب

عقريّة محمد  
الإسلام فى القرن العشرين  
إبليس  
التفكير فريضة إسلامية  
ذو النورين عثمان بن عفان  
شعراء مصر وبيئاتهم  
سارة



للدائر قائمة مطبوعات ترسل عند طلبها

تليفون : ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٢٧  
تلفرافيا : والنهضة  
تلكس : ٩٢٨١٥ NAHDA-UN

١٨ شارع كامل صدق بالقجالة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨  
سجل معدرين ٢١٨٥  
سجل نقاق ٢١



# الحسين الساخر في شجر صلاح عبد الصبور

في مقال بعنوان «كتابان تعلمت منهما» ضمن سلسلة مقالات نشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشارف الخمسين» بمجلة الدوحة القطرية - كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبي العلاء المعري :  
(... حين قرأت أبا العلاء محيا من فزادى كل ما عداه . فكأنه ختم عليه ألا يحل به سواه . وأدركت أني لو عشت في زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو خدامه . أقرب إليه طعامه . وأقوده في مشيته . وأميط الأذى عن ثوبه . ولعلني أجني لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقاً ..) (١)  
ولقد صحب الشاعر الراحل أبا العلاء زمناً طويلاً ، وأدمن النظر في آثاره ولزومياته ، وظلت الطبعة القديمة التي اقتناها من اللزوميات تدعوه من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها .. (.. كثيراً ما أعود إلى أبي العلاء عندما ينتابني الحنين إلى صوته الوداع الكبير ..) (٢)  
وقد كان عطاء أبي العلاء وفيراً ، أخذ منه الشاعر فيما أخذ ذلك الولع بالحكمة . وغذا فيه أبو العلاء نزعاً التأمل حتى غرته هموم كربية صبغت شعره في جانب كبير منه بطابع فلسفي . وتسلسل الحزن إلى قصائده سافراً حيناً . أو تحت قناع شفيف من التهكم الساخر حيناً آخر .

أحمد عنتر مصطفى

حين نحاول نقصي روح التهكم الساخر في شعر صلاح عبد الصبور نطالعنا نماذج كثيرة من (فكاهاته الأسبانية) .. في ديوانه الأول (الناس في بلادى) نجد هذا البيت الساخر :

وفي الجحيم دُحرجت روح فلان

نجد تلك الفكاهة الدامعة تعقيباً على هذا (الفلان) الذي :

بنى فلان واعلى وشيد القلاع

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللامع

وفي مساء واهن الأصدقاء جاءه عزيريل

يحمل بين إصبعيه دفترًا صغير

ومد عزيريل عصاه ..

بسر حرقى «كن» . بسر لفظ «كان»

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته النثرية . لا بد أن تستوقفه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة . التي يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤية فكرية في قالب شعري نافذ حتى حين يطالعنا أحياناً بفكاهة عارضة فإنها تكون «فكاهة أسبانية» على حد تعبيره . إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإضحاح ، بل تتجاوز ذلك إلى ما تثيره من تفكير يبعث على المقارنة والتصحيح والتأمل . إنها فكاهة تكبد الذهن . وتطلقه من ركوده وتبعث فيه جمرة التساؤل الطموح ؛ إنه في ذلك يضع نفسه على أرضية أستاذ المعري الذي يقول عنه عمر فروخ :

( .. والمعري قدير في التهكم والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء منه إلى الفلاسفة . ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً في أكثر لزومياته . وأكثر تهكم المعري على العادات السائدة والعقائد الموروثة . وعلى رجال السياسة والإدارة ؛ ولم ينج منه واضعو الشرائع ..) (٣)

...وفي الجحيم دحرجت روحُ فلان<sup>(٤)</sup>

إنها نهاية المطاف . إن استعمال الفعل (دحرج) وبناءه للمجهول ، وذلك التنكير الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذي شيد وبني دحرجت ، أو دحرجت روحه إلى الجحيم في لحظة مصيرية أرادتها المشيئة الإلهية ، شيء يبعث في النفوس ابتسامة شاحبة .

وإذا كان الشاعر في ديوانه الثاني «أقول لكم» يسخر من الوعاظ مثيरी الدموع ببضاعتهن المشجية - إذا كان يسخر منهم بتعبير دارج :

وقفتُ أمامكم بالسوقِ كى أحيأ ، وأحييكم

لا أبكى ، وأبكيكم

وما غنيتُ بالمولق لأصنع من جاجهم

عمامة وعظ .

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورة شائعة ، فإنه في موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان يتخذ من أساليب بلاغية ، كالكناية والتورية . أداة للتفنن في إيذاء موقفه المتكلم الساخر . في مقطع (من أنا)<sup>(٥)</sup> يقول :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغفرون لى التقصير . ما كنتُ أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولستُ أنا الحكيم رهين محبه بلا أرب

(لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغب)

ولستُ أنا الأمير يعيش في قصرٍ يحضن النيل

بناغيه مغنيه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه

.....

لن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغب) ، فالتكلم الذى فيه لا ينجى . ولكن لا أستطيع الفكاهة من فكرة ملحاح لا أستطيع أن أقرأ هذه الأبيات إلا في ضوءها ، وهى تلقى إشعاعاً على (الأسلوب الفنى للسخرية) في هذا الموضع .. لا أظن أن صلاح عبد الصبور يقصد (بالفارس العملاق) في البيت الثالث إلا العقاد . وهو يورى فلا يقصد حكيم المرة حين يقول (الحكيم رهين محبه) ، بل يعنى أستاذنا الدكتور طه حسين . ذلك أن أمير الشعراء أحمد شوقى ومحمد عبد الوهاب هما المقصودان بالأبيات الأخيرة في هذا المقطع . يقودنى إلى هذا التفسير أن شوقى كان خصماً قوياً لصلاح عبد الصبور في معركة الشعر الجديد التى احتدمت في أوائل الستينيات . كان شوقى خصماً بما أرساه ورسخه من عمود الشعر الكلاسيكى . إنه على حد تعبير صلاح عبد الصبور (معبد شوقى الذى كانت قوائمه من الحجر الصوان)<sup>(٦)</sup> . فإذا كان صلاح عبد الصبور في معركته التى قاتل فيها

بمسالة يعرض بشوقى الذى توفى سنة ١٩٣٢ فما يمنعه من أن يعرض بهذين العملاقين اللذين تصدى له أولها وأنكره ثانيهما ؟

هذه القصيدة ، التى نحن بصدددها ، وردت في ديوان (أقول لكم) ، الصادر عام ١٩٦١ ، أى في إبان المعركة بينه وبين العقاد . وكان الموقف بينهما شديد اللدادة .

يقول صلاح عبد الصبور : (لقد تبادلنا الكتابة - العقاد وأنا - على صفحات الصحف ، وكان يصطنع في الرد على هجة السخرية والتهوين ، وهى خصلة من خصاله القلمية . إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتهوين من شأن خصمه . أما في المحافل الأدبية فقد كان يصبر على عدم وجودى كشاعر . وكنت ألتقى هذه المبادرة ضاحكاً . ولا أريد أن أفسد صورته في نفسى ..)<sup>(٧)</sup>

أما عن الموقف بينه وبين الدكتور طه حسين فقد كان .. كنت تلميذ طه حسين في الجامعة ، وكان من خصاله - يرحمه الله - أن يقرب إليه من يهيمسون في أذنه . وقد همس أحدهم في أذنه حين كتبت بعد سنوات من تخرجى كتابى (ماذا يبقى منهم للتاريخ) أننى هاجمته في هذا الكتاب . ولما كان رحمه الله «مستظلياً بغيره» - كما قال أبو العلاء المعرى - فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم في أذنه . وظلت علاقتنا بين التجاهل والجمالة حتى مات ..)<sup>(٨)</sup>

من هنا ، والموقف هكذا بين هؤلاء الأقطاب - نرى أن الفارس العملاق المقصود في هذا المقطع هو العقاد ، وليس أبا الطيب كما يتبادر للوهلة الأولى .

وما دام أسلوب العقاد - رحمه الله - التهوين والإقلال من الخصم فليوجعه الشاعر المجدد بعدم النص على اسمه ، مستعملاً الأساليب البلاغية من كناية وتورية ، وليضم إليه شوقى وطه حسين ، مادام الأخير يتجاهله . ولنلاحظ حديثه عن العملاقين ومابه من روح تشبه إلى حد كبير ما يترقق خلال النص الشعرى الذى أوردناه . والذى يجتثمه الشاعر بسخرية ، وكأنه يصرخ بهم (خذونى معكم إلى قبة المجد .. والتاريخ) :

وقفتُ أمامكم بالسوقِ يا أهلى ...

شفيعى أتمو للشيخ ، هذا الأبد المرهوب

لكى يحفظ فى واعية الأيام

اسما ساذجاً للغاية

يجنب (الفارس العملاق) :

والشيخ الضريع

وحامل الرواية

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكرى في معركته مع هؤلاء العالقة ، فإنه بطيب لصلاح عبد الصبور في موقف آخر أن يعرض بشوقى ، ساخرًا من صياغته وفكره وبيته الرومانسى ، مؤكداً تجاوز إيقاع الحياة الموار لهذا الملل الرتيب

## نظرة فابن سامة فسلام فكلام فوعد فلقاء

في نهكم فنى - إن صح هذا التعبير - بسخر صلاح عبد الصبور  
من هذه التضاريس الغرامية في علاقة الحب :

الحب يا رفيقى قد كان  
في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان  
«نظرة» فابن سامة ، فسلام  
فكلام ، فوعد ، فلقاء .

اليوم باعجائب الزمان

قد يلتقى في الحب عاشقان

من قبل أن يتسما<sup>(١٠)</sup> .

في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ النضج الفنى  
عند الشاعر شكل قصيدة القناع التى كانت مدخل الشاعر إلى عالم  
الدراما الشعرية ، على حد تعبيره .<sup>(١١)</sup> وفي قصيدة «مذكورات الملك  
عجيب بن الخصب» نرى صورة فلسفية ساخرة لهذا (الملك المجنون) .  
الذى سقط من حالق كما يسقط البهلوان من قمة الكون في الشبكة<sup>(١٢)</sup> .  
ولعل روح التهكم تتجلى أوضح ما تكون في المقطع الخامس من هذه  
القصيدة ، الذى يبدأ على هذا النحو :<sup>(١٣)</sup>

مات الملك الغازى

مات الملك الصالح

صاحت أبواق مدينتنا صيحاً ملهوا

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا

وتدحرجت الأبيات ألوفا

تبكى الملك الطاهر حتى في الموت

وتعبد أسماء خليفته الملك العادل

ليست هناك صورة تفيض بالسخرية والتنديد بالامتياز مثل صورة هؤلاء  
الشعراء وقوفاً أمام الباب الملكى صفوفا . وثانية تأتى اللفظة المضحكة  
(وتدحرجت) لتعبر عن قيمة هذا الشعر ونوعيته . ويستمر هذا المقطع  
الساهر إلى أن تشملل أفاعى الملل في نفس الملك العجيب :

ما أضجر هذى القافية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

....

لقد تقصى كثير من الدارسين تأثير أبى العلاء في فكر صلاح عبد  
الصبور وشعره . وكلهم حاصرهم الروح الجادة وصرامة الفكر لدى  
الشاعرين . يقول د . لويس عوض :<sup>(١٤)</sup>

( .. كذلك يشترك صلاح عبد الصبور والمعري في اعتبار حادث

الميلاد النكبة الأولى ، إذا كان حادث الموت هو النكبة الثانية ، حين  
يقول المعري عن ميلاده إنه جنابة (هذا جناه أبى على) / وما جنيت على  
أحد) . ولكن بينما نجد أن المعري يبنى تشاؤمه على أسباب موضوعية ،  
صحيحة أو باطلة ، منها حقيقة الزوال ، ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان  
ودوافعه ونوازعه ، ومنها تشككه في إمكان اليقين . نجد أن صلاح عبد  
الصبور يبنى تشاؤمه على شئ آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ؛ يبنى  
تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن نسميه الطلاق البائن  
بين الأرض والسماء .. )

ولم يلتفت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التى سرت في  
شعر صلاح عبد الصبور ، تأثراً بأبى العلاء ، تسرب معها هذا الحس  
الساهر الذى كان يتمتع به حكيم المعرة ، بل إننا نرى ظلالاً من أبياته  
مثل :

إذا كان جسمي للتراب أكيلة  
فكيف يسر النفس أنى بادن؟

أو :

يدٌ بخمس مئين عسجدٍ فديت  
ما بالها قطعت في نصف دينار

أو :

زيادة الجسم عنت جسم حامله  
إلى التراب ، وزادت حافراً تعبا

هذه الروح نجدها في شعر صلاح عبد الصبور . وهى وإن تسربت  
إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد بالزوميات وشغفه بقراءتها ، إلا أنها  
غدتها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدعاية عند  
شاعرنا الراحل .

إن قراءة سريعة لقصيدة «حكاية المغنى الحزين»<sup>(١٥)</sup> بشكلها  
المتقاطع وعناوينها الفرعية المتداخلة ، ومحاولة الشاعر المخلصة لخلق شكل  
درامى - إلى حد ما - لقصيدته تلك - إن قراءة سريعة لمثل هذه  
القصيدة تضعنا على أعقاب (الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد  
الصبور . تلك التى بلغت ذروتها في مسرحية «مسافر ليل» . يقف  
الشاعر في هذه القصيدة مغنياً حزينا بين يدي : (عصبة الأماجد .  
الأشواوس : الأحامد ، الأحاسن) ولا ينجى ما في صيغة هذا الجمع .  
وما في تلك الصفات ، من استخفاف . يرد هذا في مقطع بعنوان (عود  
في ما جرى في ذلك المساء) ، يبلغ الشاعر فيه ذروة التهكم والسخرية  
والاستخفاف . يقول :

في ذلك المساء

يا سادنى الأماجد . الأشاوس : الأحامد ، الأحاسن

يا زينة المدائن

يا أنجم السارى

مفرقين في البلاط تزدادون روعةً وحسناً

....

فإن تجمعت  
فنور كل كوكب يخامر النور الذي يثبه رفيقه  
ولا يذوب فيه  
(أقولها صدقاً ، ولا أزيد فيه ..)

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ؛ وما  
أنبلكم ، وما أشجعكم ؛ وما  
أخبركم بالخيال والطعان والضراب والكائن  
والفتح والتعمير والتدمير والتجريب والتسفير  
والفكر والتخريب والتجريب والتدريب والألحان  
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء  
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات ..  
وباختصار  
أنتم هدية السماء للتراب الآدمي ،  
نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثلاً من الفنانين  
« ليس على الله بمستكثر »  
أن يجمع العالم في عشرين »

أقولها صدقاً . ولا أزيد فيه  
أقسم بالمولي الذين يجشون تحت جلدي .

القارئ لهذا المقطع من القصيدة يحس بأزمة هذا المغني الحزين  
الذي يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بضدها . مؤكداً أنه (يقولها صدقاً !! ولا  
يزيد فيه) صيغة ما أعظم ما أفعل ما أنبل .. ثم هذا التداعي الموسيقي  
الصوفي (التعمير - التدمير - التحجير - التسفير) ، (التخريب -  
التجريب - التدريب ... الخ)

ثم هذه السخرية الذكية من خلال بيت أبي نواس الشهير وتضمينه  
تضميناً جديداً<sup>(١٥)</sup> .

إن أزمة هذا المغني الحزين ، التي تجلت في المقطع الأخير (اعتراف  
تأخر عن أوانه) :

كنت أحس سادني القومسان  
أنكمو أكفان

وكان هذا سر حزني

هي الوجه الآخر للعملة . وليس التهمك والسخرية والاستخفاف  
إلا قناعاً شفيفاً (لحزن لا يفنى ولا يستحدث ..) وهو نفس التهمك  
الذي يطالعنا عند أبي العلاء . والذي يقول عنه عمر فروخ<sup>(١٦)</sup> .

( .. على أن هذا التهمك ليس من الهزل والتعريض ، بل من  
الإصابة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير  
المعقول ، ونهكمه لا يبعث على الضحك بل على التفكير . إنه الحقيقة

المرّة نفسها ، مسوقة في قالب شعري . ولا ريب في أن فهم تهكم يحتاج  
إلى ثقافة واطلاع حتى تدرك موضع النكته منه .. )

...

في مسرح شيكسبير تطالعنا صور شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها  
من إغراءات ومؤامرات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد ، في  
(هملت) و (الملك لير) و (ماكبث) . وكم هي قائمة تلك الصورة :  
وفي شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه نرى نقيضها . إن البلاط ورجاله  
هنا يثيران السخرية والفكاهة التي تدمي (ذكاء القلب المتألم) ، فهو  
يتهمك دائماً على البلاط ورجاله . في «حكاية المغني الحزين» يقول على  
لسان المغني :

وموقفي يا سادني في آخر الممر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمي . والعراف . والمغني

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبينا صداقة عميقة . كالفضة<sup>(١٧)</sup>

وفي «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» :

قصر أبي في غابة التنين

يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين<sup>(١٨)</sup>

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة . والشاعر الذي لن يسكت حتى  
يفنى قافية الميم . ولنا وقفة - بعد قليل - عند البلاط في مسرحيته (بعد  
أن يموت الملك ..) .

وبقودنا ذلك إلى الحس الساخر في مسرح صلاح عبد الصبور .  
ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)<sup>(١٩)</sup> - على حد تعبير الشاعر -  
و (الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ..)<sup>(٢٠)</sup> فقد جاءت  
(مأساة الحلاج) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان العظيم  
بالكلمة ، طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج ، عذاب المفكرين  
وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنتهي  
بصلب الصوفي العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على  
ذلك الحس الساخر الذي يعمق الإحساس بثقل المأساة ، ويعمرى من  
خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين في نفس الشاعر تلك المرات  
التي تخلفها هذه المحاكمة الطاغية في ختام المسرحية .

في المنظر الأول من المسرحية يلتقي التاجر والفلاح والواعظ في  
ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ  
المصلوب . ويدفعهم الفضول إلى سؤال المارة عن قصته . ولكل منهم



وجهة نظره في الإفادة من الإجابة : (٢١)

في سوق الشحاذين

التاجر : نعم ، فقد يكون أمره حكاية طريفة

هيا نذهب : التاجر :

فلقد خلقت ابني في دكاني

وهو ضعيف العقل

إن جاءته جارية حسنة

أعطاه ما قيمته خمس قطع

بثلاث أو أربع

الفلاح : أما أنا فإني فضولي بطبعي

كأنني قعيدة بلهاء

وكما نويت أن أكف عن فضولي

يغلبني طبعي على تطبعي

الواعظ : وحذا لو كان في حكايته

موعظة وعبرة

فإن ذهني مجذب عن ابتكار قصة ملائمة

تشد لطفة الجمهور

أجعلها في الجمعة القادمة

موعظتي في مجلس المنصور

الفلاح : وأنا قد بعث الخنطة في السوق اليوم

وأريد العودة لعمالي في ظاهر بغداد

بالمال سليماً قبل الليل

لو أبطأت لقادتي رجلاي

للخسارة ، حيث أذيب نقودي

في كأس ، أو أدفنها في تكة سروال

لا تخلو هذه الأبيات من تهكم وسخرية . وهنا ، وبذكاء شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه الفكاهة ويصعد بها درامياً ، فيقول على لسان الواعظ :

الواعظ : جازاك الله فما قلته

قد ألهمني عظة الأسبوع القادم

ما أحلاها من موعظة مسبوكه

عن فلاح باع الخنطة في السوق

أغواه الشيطان

فزنا بالمال .. وعاد ليلقي الصيبة جوعى

فبكى .. و.. و..

وسيلهمني الله الباقي

وسأجعل عبرتها ونهايتها

احذر كيد النسوان

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجسد في موقف عابر في أثناء وجود الحلاج في السجن ، فالحلاج يستصرخ ربه :

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثاني : اطلب من حارسنا الطيب مصباحاً أو شمعة (٢٢)

.... ثم تأتي المحاكمة الهزلية التي لا تطيل في الوقوف عندها أو سردها ، ولكن نذكر القارئ بحوار أبي عمر الحمادي وابن سليمان في صدر المنظر الثاني من الفصل الثاني . ولعل ما بهذا المنظر من حسن ساخر وتهكم هو الذي حدا بنا قد مثل جلال العشري إلى أن يقول :

إننا نشهد في هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكي كميدى بحق . تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاة يجدلون من أحكام الشرع جبل المشقة ، إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان .. (٢٣)

هؤلاء الثلاثة يدفع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معلقين في برود وحقا لا تخلو من دلالة الإدانة . بل إن الشاعر يسخر من خلائهم بتلك التماذج على شاكلتهم . مدينا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن السواد الأعظم الذي قال فيه شوقي بإجمال (خلق السواد مضللاً وجهولاً) ، والذي يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن روح القطيع حين يقول على لسان المجموعة :

المجموعة : صفونا صفاً صفا

الأجهر صوتاً والأطول

وضمعه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواي

وضمعه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قاني

قالوا : صبحوا .. زنديق كافر

صبحنا : زنديق .. كافر

قالوا : صبحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبنا

قالوا : امضوا .. فخصينا

الأجهر صوتاً والأطول

يخصي في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواي

يخصي في الصف الثاني

وفي المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد لثررة ولغظ من

الثلاثي : التاجر والفلاح والواعظ . وحين يظهر الحلاج بندائه : إلى إلى

يا غرباء - (٢٤) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ :

الفلاح : يهدين - فيما يزعم - لله

شيخ مجذوب كم تلقى أمثاله

وهتلر وجونسون الذى يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسر  
عبدون : وياها من مواجهة تبعث على الأسى والسخرية .

نكتفى - ونحن نعرض هذه المسرحية - أن ثبت صدر التذليل  
الذى كتبه الشاعر عن معالجته لها . يقول صلاح عبد الصبور :

.. لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية - وهذا فرض سأعود إليه  
فما بعد - لقدمتها فى إطار من (الفارس) : إذ إننى أريد للمتفرج أن  
يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وأن يشفق على الراكب ضاحكا ، وأن  
يحب الراوى ويزدرية ضاحكا كذلك ..

.. فلست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم  
الصحيحة السليمة : ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ  
النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد ، تماماً مثل  
الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محوراً نموذجاً يواجه نموذجاً آخر .  
فتكشف بهذا التجريد لب التناقض .. (٣١)

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور بحسه الساخر أن يبتدع  
(الفكاهة الأسيانة) من خلال الموقف المسرحى أو الدعاية العابرة ذات  
الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ  
والفلاح . أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفى شعره ومسرحه تطلعتنا  
أحيانا صور كاريكاتورية للعالم من خلال أفئدة . فنجد أن كتب قصيدة  
«الظل والصليب» وجاء فيها :

ورءوس الناس على جثث الحيوانات  
ورءوس الحيوانات على جثث الناس (٣٢)

- كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التى يرى فيها العالم من خلال  
حلم الملك عجيب بن الحصب مرة :

حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد  
وحين أراد أن يقول كلمة نهق  
كان له ذبل حمار

.....  
رأيت فى المنام أننى أقود عربة  
نجرها ست من المهارى  
نحوب فى الوديان والصحارى  
وفجأة تحولت خيولها قطاطاً .. (٣٣)

إلى آخر الحلم .

أو من خلال الصوفى بشر الخافى مرة ثانية :

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى  
فثنى بينها الإنسان الثعلب  
عجبا .. زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب  
نزل السوق الإنسان الكلب .. (٣٤)

وفى «ليلي والمجنون» يتهم «حسان» على أفكار «سعيد» : (٣٥)

حسان : سظل مريضاً بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب  
كارثة لا أسلوب لها

ولقد تنسى عندئذ حين توزع ربح الكارثة المجنونة  
نار النكتة كبطاقات الأعياد  
أن تقذف بضع قصاصات من شعرك  
ولقد تومس كومتها قدما الجلاد  
وهو يدحرج فى أسلوب همجي  
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساخر  
أو الدعاية ذات الدلالة مرة ثانية من زياد . (حيث يتحدثون عن خشبة  
المسرح) :

سعيد : لكنى لا أرضى يا أستاذ  
فأنا لم أعل الخشبة قط

زياد : لا تفرغ ..  
فستدخل فيها حين تموت  
أو تعلوها إذ تشق (٣٦)

ولن نتقصى فى المسرحية - حتى لا نطيل - تلك المواضع التى تم  
عن روح نقادة ساخرة . ولكننا نكتفى بأن نشير إلى الأسلوب الساخر  
الذى صاغ به الشاعر (الخبر النثرى) الذى يقرأه زياد فى جريدة من  
الجرائد (٣٨) . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا  
أن نلم سريعاً بتلك الحوارية بين زياد وسعيد فى بداية المنظر الثانى فى  
الفصل الثانى من المسرحية . بعد أن يترجم سعيد بيت إليوت :

حسان : مامعناه

سعيد : معناه أن العاهرة العصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالحدلقة البراقة  
كى تعل من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معناه أيضا

أنا لم نصبح عصريين إلى الآن  
حتى فى العهر

أما «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (٣٩) - وقد ظهرا معاً - فقد  
قال عنها الدكتور لويس عوض : بين المسرحيتين وحدة من نوع ما :  
وحدة فى المنهج والأسلوب ، ووحدة فى اللحظة الشعرية أو فى (الجو) .  
برغم أن إحداها ملهاة والأخرى مأساة . ثم يقول - وهذا ما يعيننا  
هنا - «فصلاح عبد الصبور يعيس حين يضحك . وهو أيضا قادر على  
الضحك وسط ظلام المأسى» (٣٠)

ولن نقف عند مسافر ليل ، فهى كلها كوميديا سوداء . إن عامل  
التذاكر (علوان بن زهوان بن سلطان) عثرى السترة هو الإسكندر

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير في تصويره منه إلى الكابوس . ويتجلى ذلك في قصيدته «حديث في مقهى» :

أمضى عندئذ أتسكع في الطرقات

أتسكع أجساد النسوة

أنحبل هذا الردف بفارق موضعه ويسير على شقيه

حتى يتعلق في هذا الظهر

أو هذا النهدي يطير ليعلو هذا الخصر

(وأعيد بناء الكون ..) (٣٥)

إنه تشكيل جديد ، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) سأمًا منه ومللا . ولا يخفى ما في هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتوري يدعونا أن نقف عند بعض الشخصيات في مسرح صلاح عبد الصبور . إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعامة ، ويتفنن في حذق بالغ في استظهار أبعاد شخصياته المرحية بصفة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أنماطاً ونماذج في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه ، تصادفنا في شخصيات (الشاعر ، والدرويش ، والمناق ، والجلاد ، والمملك ، والخياط ... الخ) .

ويكفيها هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحية بنموذج الخياط في مسرحيته (بعد أن يموت المملك) : وقد كان الشاعر الراحل يعتر بهذه الشخصية التي ابتدعها ويعجب برسمه لها :

الخياط : دلوني يا سادتي نجوم الجحد

هل أنا في حلم أو في بقطة

هل أنا حقا في حضرة مولانا البدر المتجسد

تنهل عيني من رائق أنواره

ها أنذا أقرص نفسي كي أتاكد

لكن النور يعشى عيني الذاهلتين

المملك (مبتسماً) : عندئذ فلتصفع نفسك

فلعلك تتأكد

أودعني أصفعك أنا

الخياط (مقرباً وجهه) : مولاي .. أكرم هذا الجحد !

ثم يقدم الخياط لمولاه قطعة مخمل :

الخياط : مولاي .. أرسل لي صهري خياط أمير بلاد الغرب

قطعة مخمل . ما كدت أراها حتى .. آه

كان لقاء يا مولاي .. أحسست بقلبي في أضلاعي يتوثب

ومددت يدي في وله كي أتلصصها لمس النسمة للأغصان

حين استرخت فوق الرغب الناعم كفاي الراعشان

داهمني تيار الرعدة يتغلغل في جسمي المتهلّب

ثم تدفق شيء في أطرافي كالدّم حين تحركه الحمى وتفتح

باطنها في خجل للامسقى الحذرة

إذ نبضت في كفي شعيرات دافئة تتمدد تحت الرغب

الأشهب

فاشتدت في الرعدة وانبهت أنفاسي الحذرة

ملت إليها لأقبلها ، فانكشت ، وهي تقول :

أنا بكر لم ألتف على ساق بشرى من قبل .

المملك : أو هذا ما قالتها القطعة ؟

الخياط : هذا ما سمعته أذنأي ، وحقك يا مولاي

عندئذ قلت لها :

إنك أعلى قدراً من أن تلتقي في ساق بشرى

مخلوق من طين ودماء

لا يأتلف النور سوى بالنور الوضاء

وسأحملك لمولانا البدر الأنور

وجمت عندئذ ، وارتعد الرغب الناعم في استحياء

المملك : وجمت !

الخياط : أو حقك يا مولاي ، هذا ما كان

وجمت واهتز الهدب الوستان

ثم أجابت في صوت خجلان :

لكن مولانا ذو تاريخ مروي في العشق

وأنا ساذجة لا أعرف شيئاً من ألعاب الخلان

قلت لها : لا تخشى شيئاً ، ودعى لي هذا الشان

سيداعبك اليوم مقص الفن

يتحسن أطرافك ، ويميل على وسطك

حتى يتدور عطفك ، ويبرز مانت تحت الجلد الناعم من وهج

العرق

فانسابت عندئذ في أقدامي وهي تقول :

شكلى أرجوك

حتى يحظى جسمي المشتاق ، وقلبي المنهوك

بعلامسة الغالي في العشاق

إذ توشك أن تمزقني الأشواق .

لكني جئت بها بكرأ ساذجة يا مولاي

إن راقتم فاعهد لي برعايتها حتى تنضج في بضعة أيام

المملك : المهنة خياط

واللهجة لهجة نخاس أو قواد . (٣٦)

إن هذه الشخصية المناققة تنضم إلى بلاط متعفن يجمع المؤرخ ، والقاضي ، والشاعر الذي يلقي المحظيات أناشيد العشق الملكية . والوزير ، والمناذ ، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الضحك المرير ، الذي يفجره القاضي أبو عمر الحمادي وهو على منصة القضاء وبين يدي العدالة حين يخاطب ابن سليمان :

أحكى لك قصة

بالأمس لقيت صديق القاضي الهروي

وهو كما تعلم رجل مغرور بقريحته وذكاؤه

فسأله :

«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»

فاحترار ولم يفهم

فأعدت القول لكى لا تبقى للقاضى حجة

«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»

فجلد ونحرم

كحصان ابن زبيبة عنتر... (٣٧)

إنه إحدى النماذج التى يتكلم عليها ومن خلافا الشاعر الراحل ، ويتخذ بسخرية عادات ومواقف لا تنجو من بصيرته النفاذة أو روحه الساخرة الناقدة .

ولم تكن هذه الروح الساخرة لتسرى فى شعر الشاعر دون نثره . فكثيرا ما تصادفنا فى عباراته النثرية ، بل إننا نجده فى سلسلة «مشارف الخمسين» . تحت عنوان (جماعة الضحك القديم) ، يرسم صورة شخصية فذة لصديقه إبراهيم السروجى . ونجد فى هذه المقطعة النثرية روحاً أقرب إلى روح المازنى وأسلوبه فى رسم مثل هذه الشخصيات : (٣٨)

(كان أول من قدمنى إلى عالم الضحك العقلى الصافي هو إبراهيم السروجى عليه ألف رحمة وسلام . وربما كان لا يعرف السروجى حق المعرفة إلا أنا ، وعديد من الموتى ، وقليل من الأحياء . كان إبراهيم السروجى أحد أعلام المدينة . بخفة ظله وحياته التى يختلط هزلها بجدها ، أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغي له أن يعرف .

كنت فى الخامسة عشرة من عمرى . وكان مسعى إليه فى دكانه ، حيث كان يعمل فى صناعة السروج لحميز سادة الريف وأحصنة عربات الحنطور التى كانت هى «تاكسيات» ذلك الزمان . وكانت النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يهل عليه أحدنا هى أن يقول :

«قوم لا خذ مقاسك واصنع لك جاكته»

كان إبراهيم السروجى لا يعمل فى دكانه إلا ساعة أو بعض ساعة . ثم ما يلبث أن يدركه الملل ، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته من الجلد والخيش ، ويقرأ فيه حتى يهل عليه واحد من أتباعه . وفى دكان إبراهيم السروجى سمعت لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستوارت مل ... الخ ..)

على أنه مما يلفت النظر فى شعر صلاح عبد الصبور موقفه من الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريديها . فهو فى قصيدة (أقول لكم) سيموت من سغب لو قعد إليها فى محبسه .

وفى قصيدة موت فلاح : (٣٩)

لم يكن كدأبنا يلفظ بالفلسفة الميتة  
لأنه لا يجد الوقت

وفى «لىلى والجنون» يسخر من أسلوب الحكمة والعنثات . حيث يقول زياد :

زياد : عفى ، عن أمى ، عن جدى يرحمه الله  
قال :

من نام فشف ثبات  
مات شهيداً ، وتحول فى أعطاف الجنة مصطبة  
يتكى عليها رضوان . (٤٠)

وعلى لسان زياد أيضاً فى حديثه عن والده :

زياد : لكنى ما كنت أطيق الصبر  
إذ كنت ذكياً - من يومى -

أتوقع ما سيعره من در  
وعصوصا . إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمساً فى  
اليوم

حنان : ما اسم الداء ؟

زياد : داء الحكمة . (٤١)

إن التأمل والحكمة أفسدت أيامه فأوسع أهلها تبكها وسخرية . وفى  
(مرثية صديق كان يضحك كثيراً) : (٤٢)

مات صديق أمس  
إذ جاء إلى الحانة لم يصبر منا أحدا  
أقمى فى مقعده محتوماً بالبهجة  
حتى انتصف الليل  
لم يصبر منا أحدا  
سالت من ساقبه البهجة  
وارتفعت حكيمته حتى مست قلبه  
فقسم بالحكمة

وفى «حكاية المغنى الحزين» اعترضته الجنة :

أنت ألم أدفكك أمس  
(كانت لكهل أشيب حكيم  
ومات إذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب  
إذ إنها تدرجت من ساقه لبطنه  
لرأسه . كالخوف . كالعطن ..) (٤٣)

ولم تنفعه الحكمة (والفطانة الصفراء) . وفى «الشعر والرماد» : (٤٤)  
كانت الحكمة التى سخر منها وأوسعها تبكها تأتبه بيقينها النبأى :

أعطنى مانيلاً شيئاً من حكمة مانيلاً  
أعطنى أن الفم لم يخلق إلا للضحك الصافي الجدلان  
أعطنى أن العينين  
مرآتان يرى فى عمقها العشاق ملامحهم  
حين يميل الوجه الهبان على الوجه الهبان  
أعطنى أن الجسم البشرى



لم يخلق إلا كي يعلن معجزته

في إيقاع الرقص الفرحان

درس عرفته روي بعد فوات الأزمان

بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن

وأرخی ستر القلق الكافي في نافذة العينين

وتصلب جسمي في تابوت العادة والخوف

بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمري

إذ رمت الأيام رماد حياتي في شعري

درس عرفته روي بعد فوات الأزمان ..

.....

.....

إن إحساس صلاح عبد الصبور لم يهتف بالواقع . ووعيه الدائم به . واستعداداته الطبيعي للتأمل . كل ذلك جعل إحساسه حاداً بمناقرة . وقد استطاع ببصيرته النافذة . وأسلوبه النقد . وحسه

الساحر . أن يتقصى كثيراً من أبعاد النفس البشرية . معبراً عنها في صدق وشفافية . يلتقي في هذه الميزة - الحس الساحر اللاذع - فضلاً عن أبي انعلاء بكاتب أسبانيا العظيم سيرفانتس . الذي يقول عنه بريوتون واسكو : (٤٤)

( .. ثمة أناس فطروا على النظر إلى الأشياء في ضوء من الفكاهة الفصاحكة . أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت في ثوب من الانفعالات المفجعة . أو في فن من العواطف الرقيقة المجنحة . وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً عبقياً . إذ أنهم في الحقيقة يحسون الانفعالات أحياناً إحساساً يبلغ من قوته وحدته ألا يتقدمهم من عواقبه إلا أن يضحكوا : لا أن يضحكوا ذلك الضحك المستيري . ولكن ذلك الضحك اللطيف الساحر . الذي يتيح لهم فرجاً مما في أعماقهم من ضيق .. )  
وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام .

#### هوامش :

- (١) مشارف الحسين . مجلة الدوحة . قطر
- (٢) نفس المصدر
- (٣) حكيم المرأة . عمر فروخ . مطبعة الكشاف . بيروت ١٩٤٤ ص ١٨
- (٤) ديوان (الناس في بلاد) دار العودة . بيروت . طبعة ثالثة ١٩٧٣ ص ٣١
- (٥) ديوان (أقول لكم) دار الآداب . بيروت طبعة ثالثة ١٩٦٩ ص ١٧
- (٦) مشارف الحسين . الأربعة الكبير - مجلة الدوحة . قطر
- (٧) مجلة (الجملة - الشرق الأوسط) العدد ٣٥ . في ١٠ . ١١ . ٨٠ ص ٦٦
- (٨) نفس المصدر
- (٩) قصيدة (الحب في هذا الزمان) - ديوان (أحلام القاديس القديم) . دار الآداب . بيروت طبعة ثانية ص ٤٠
- (١٠) حيتي في الشعر - دار اقرأ ١٩٨١ - ص ١٤٣
- (١١) نفس المصدر ص ١٤٢
- (١٢) مذكرات شك عجب بن الحبيب - ديوان أحلام القاديس القديم . ص ٨٩
- (١٣) د . نوبس عوض : الثورة والأدب - دار الكتب العربي ١٩٦٧ . ص ١٠٨
- (١٤) ديوان (تأملات في زمن جريح) - دار العودة . بيروت ١٩٧١
- (١٥) يقول أمير نواس :  
وليس على الله بمستكر  
أن يجمع العاء في واحد
- (١٦) عمر فروخ : حكيم المرأة ص ١٩
- (١٧) تأملات في زمن جريح . ص ١٨ قصيدة (حكاية المفق الحزين)
- (١٨) أحلام القاديس القديم . ص ٨٦ قصيدة (مذكرات عجب بن الحبيب)
- (١٩) حيتي في الشعر . ص ١٥٩
- (٢٠) نفس المصدر . ص ١٥٩
- (٢١) مأساة اخلاج - دار روزاليوسف ١٩٨٠ . ص ٨
- (٢٢) نفس المصدر . ص ٩
- (٢٣) نفس المصدر . ص ٤١
- (٢٤) نفس المصدر . ص ٥٦
- (٢٥) جلال نعشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب . طبعة ثانية ١٩٨١ . ص ٢٥٤
- (٢٦) ليلى والجنون - الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ . ص ١١ .
- (٢٧) نفس المصدر . ص ٣٠
- (٢٨) نفس المصدر . ص ٣٤
- (٢٩) دار النهضة العربية ١٩٧٣
- (٣٠) نوبس عوض : الحرية ولقد الحرية - الهيئة العامة لتأليف والنشر ١٩٧٠ . ص ١١١
- (٣١) مسافري ليل والأميرة تنظر سمار النهضة العربية ١٩٧٣ ص ١٠١
- (٣٢) ديوان (أقول لكم) . ص ٧١ - قصيدة (الظل والصلب)
- (٣٣) ديوان (أحلام القاديس القديم) . ص ٩٤ - قصيدة (عجب بن الحبيب) .
- (٣٤) نفس المصدر ص ١٠٥ . قصيدة (الصوفي بشر بن الحافي)
- (٣٥) ديوان (تأملات في زمن جريح) ص ٧١ قصيدة (حديث في منهي) .
- (٣٦) بعد أن يموت تلك - دار العودة بيروت ١٩٧٦ ص ٣٧ . ٣٨
- (٣٧) مأساة اخلاج . ص ٨٤
- (٣٨) مشارف الحسين : (جاعة الضحك القديم) - مجلة الدوحة عدد ٦٠ ديسمبر ١٩٨٠
- (٣٩) ديوان (أقول لكم) . ص ١١ . قصيدة (موت فلاح) .
- (٤٠) ليلى والجنون . ص ٢٣
- (٤١) نفس المصدر . ص ١٩
- (٤٢) ديوان (شجر الليل) - دار الوطن العربي . طبعة أولى ١٩٧٢ . ص ٧٥
- (٤٣) ديوان (تأملات في زمن جريح) . ص ١٧ قصيدة (حكاية المفق الحزين) .
- (٤٤) ديوان (الإبحار في الذاكرة) - دار الوطن العربي . طبعة أولى ١٩٧٩ . قصيدة (شعر والرماد) ص ٢٥ .
- (٤٥) بريوتون واسكو : عبقرة الأدب - الجزء الثاني . سلسلة أدب كتيب . ص ١٠٢



## مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمجمعات وأحياء التراث المراقبة العامة لأحياء التراث

### مسابقة أحياء التراث لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعلن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جنيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذي ينشر لأول مرة محققاً تحقيقاً منهجياً في اللغة العربية بالشروط الآتية :

- ١ - أن يكون العمل المقدم في متن اللغة العربية ، أو في أحد علومها ، أو في نص من نصوصها الأدبية (شعراً أو نثراً) .
- ٢ - تعد النصوص من التراث العربي إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثاني عشر الهجري .
- ٣ - أن يكون المقدم عملاً كاملاً (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة) .
- ٤ - أن يكون العمل المحقق مما لم يسبق نشره أو تحقيقه .
- ٥ - ألا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة .
- ٦ - ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر في ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزاء) .
- ٧ - ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الجهات والهيئات الأخرى .
- ٨ - يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق - أو المحققين - مراجع أو أكثر ، وفي حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوي .
- ٩ - يستوى في التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربي في البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين .
- ١٠ - يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق في استردادها .
- ١١ - آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م .

## الناس فك بالاد

□ محمد مصطفى بدوى

لم أكن قد سمعت اسم صلاح عبد الصبور حين قرأت قصيدته «الناس في بلادى» لأول مرة في العدد الممتاز الذي أصدرته مجلة «الآداب» البيروتية عام ١٩٥٥ عن الشعر الحديث. كنت قد تغيبت عن العالم العربى عدة سنوات قضيتها في الجلوس منهمكا في دراسة الثقافة الأوربية. وكادت تنقطع صلتى خلافاً بالأدب العربى المعاصر. اللهم إلا فيما كنت أولفه من شعر من وقت لآخر جمعته فيما بعد في ديوان «رسائل من لندن». ومع ذلك لما كدت أفرغ من قراءتى لهذه القصيدة حتى أدركت في التو أنى إزاء نتاج شاعر أصيل. لقد كانت أول قصيدة أقرأها بعد عودتى إلى مصر. أحسست فيها بأنها تعبر عن حساسية حديثة حقاً. وأنها تظل في الوقت عينه شعراً عربياً أصيلاً. لا مجرد تقليد لأساليب الشعر الأوربى أو لمظاهره السطحية. وأنها - من ثم - يمكن أن تعد امتداداً أو تطوراً مهماً للشعر العربى. لن أنسى أبداً مقدار تأثرى بما قرأت. ولا مقدار فرحى لاكتشافى هذا الشاعر. ولا شك أنى لم أكن فريداً في تجربتى هذه. بل إن الشاعر الراحل نفسه لا بد أنه قد أدرك مدى ما أصابته من نجاح. وإلا لما أطلق عنوانها بعدئذ على أول ديوان له ينشره في عام ١٩٥٧.

الشكبة السطحية في أسلوب إليوت. مستشهداً بأمانة من شعر السياب وعبد الصبور. قررت أن أعود الآن إلى أول قصيدة قرأتها لعبد الصبور وأحاول تبيان تلك الصفات التى جعلتنى أحس بها هذه الحساسية. وأتنبأ - عند ذلك - بأننا إزاء شاعر جاد أصيل - نبوءة كان مصداقها ما نشره عبد الصبور بعد ذلك من نتاج متنوع وغزير.

- ١ -

وأول ما يسرعى انتباه الناقد هو مطلع القصيدة. والناحية الشكبية فيه بالذات. ولا أقصد بذلك استخدام الشاعر للتفعيلة الواحدة. فليس هذا في ذاته ما يضفى صفة الحداثة الحقيقية. بل هو طريقة استخدام الشاعر للتفعيلة. أو - بعبارة أدق - طريقة تناوله لبحر الرجز وسيطرته المطلقة عليه بحيث إنه أمكنه أن يستفيد حتى مما عده بعض الدراسين (مثل نازك الملائكة) ضعفاً في الوزن. فأول بيت يطالعنا:

«الناس في بلادى جارحون كالصقور».

لقد عرضت لنتاج عبد الصبور فيما بعد أكثر من مرة. تناولته إجمالاً. وتحدثت عن تطوره ومكانته في الشعر العربى الحديث. في سياق كتاب لى باللغة الإنجليزية بعنوان «مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث» (كمبريدج ١٩٧٥). ونشرت ترجمات إنجليزية لعدد من شعره في أعداد مختلفة من «مجلة الأدب العربى» التى أحررها. والتى تصدر في هولندا منذ ١٩٧٠. كذلك أضفت بعض قصائده إلى ما جمعته في كتابى «مختارات من الشعر العربى الحديث» (بيروت ١٩٦٩). وتناولت نواحي من نتاجه في عدة مقالات بالفرنسية والإنجليزية. لذلك حينما طلب منى أن أساهم في هذا العدد من «فصول» رابيت أنه - بدلاً من أن أعود مقدم عرضاً سريعاً لنتاجه كله - وربما أكرر في ذلك ما يكون قد فعله وسيفعله الآخرون - ربما كان من الأجدى أن أركز اهتمامى في ناحية واحدة. أو على مفرد من شعره - لأسباب وانى كنت قاسياً عليه بعض شئى في دراسة عن أثر ت. س. إليوت في الشعر العربى الحديث. نشرها في مجلة «الأدب» القاهرية ١٩٥٨. حاولت أن أثبت فيها خطر التقليد الألى لتتواحي

الشاعر كانت روابطه شبه لا شعورية . وبعد هذه المجموعة من الصور يأتي البيت التعميمي «ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون» . غير أنه لا يغفل كلية من صفة المحسوسات . مثل الشرب والتجشؤ . كذلك حين يلجأ الشاعر إلى ما يبدو أنه استنوب تقريرى في عبارته : «وطيون حين يملكون قبضى نقود» . و«ومؤمنون بالقدر» - تراه يستعمل ألفاظاً أليفة . ت إنباءات غزيرة في واقع التجمع المصرى . مثل «طيون» . ألفاظاً تتبع من التجربة المحسوسة بسيطة المباشرة . وتتسجم مع ضجة الكلام العادى إلى مهدد لشعر كى ريت تلك اللهجة التى تدغسها أيضاً أواخر لايات المسكونة جميعاً .

وغنى عن الذكر أن طيون شاسع بين هذا اللون من الشعر وبين ما سبقه مباشرة في الزمن من شعر رومانضى . أو الأخرى أن نقول من شعر كان يبيع مبيع الرومانضى . بعد أن استنفدت هذه المدرسة طاقاتها . فكلام عبد الصبور أبعد ما يكون عن الميوعة العاصفية والمثالية المزيفة والموسيقى السهلة . وإنما هو قول مركز . واقعى . محكم البناء . الطبيعة فيه ماثلة (من صقور وشتاء وشجر ونار وحطب وتراب) . والشاعر يضع القرية - لكى يوحى بشبابها الأزرق مبادئ ذى بدء - في إطار كونى عريض يكتسب غناه وأبعاده من عناصر الوجود التقليدية الأربعة : من النار والتراب والماء (في إنباءات الشتاء) والهواء (حيث تطير الصقور) . ولكن لا يخلع غلالة من المثالية على هذه الطبيعة بل على العكس . لأنها تمدّه بالصور التى يصف بها الناس . والشاعر هنا - على خلاف الشاعر الرومانضى بصفة عامة - لا يستنكف من صور تبث على الاشتراكية في وصفه لهم : فهم يتجشأون حين يشربون . بل هم لا يتورعون عن السرقة والقتل . ومع ذلك - وهنا تظهر براعة الشاعر - فهو يجعلنا نعطف عليهم لأنهم بشر حقيقيون .

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع فلعلها - على الرغم من دقتها وتعقد تركيبها - من أبرز ما يتميز به من سمات . لقد تخلص الشاعر من القافية الواحدة . ومع ذلك لم يجرمها كلية . إذ تربط بين البيت الثانى والبيتين السادس والثامن قافية الراء في كلمة «الشجر» (في رواية متأخرة للقصيد تورد كلمة «مطر» بدلا من «الشجر» - انظر ديوان صلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ص ١٩) وكلمتى «بشر» و«قدر» . ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مقفيين : فكلمتا «الحطب» و«التراب» تقرب بينهما وشائج صوتية . كذلك هناك عوامل صوتية مشتركة بين هاتين البيتين الأولى والسابع في كلمتى «صقور» و«نقود» في القاف والواو الممدودة . أما البيت الخامس فيتألف من أربعة أفعال مضارعة بضمير الغائب المذكر الجمع : «ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون» . وعلى الرغم من أن نهاية هذه الصيغة لا تؤلف قافية بالمعنى التقليدى الذى فهمه العرب . فإنها - بلا شك - تؤلف رابطة صوتية . ونفها قد يؤدي تكراره إلى انسجام شجى . وهو ما يسميه الإنجليز مثلا assonance . أى التشابه في حروف العلة الداخلية . وهذه الوسيلة . ونطلق عليها اسم التكرار . أو التكرار العلى . بالإضافة إلى جمع المذكر السالم . التى هو صورة أخرى من التكرار استخدامها على نحو موسيقى عذب في استنوب التكرار المذكور .

يتطلب منا للمحافظة على قواعد الرجز أن نقرأ كلمة «بلادى» بخطف ياء المتكلم الممدودة كما لو كانت مجرد كسرة فنقول «الناس في بلاد» . ومن ثم يكتسب البيت طابع انكلاء العادى وإيقاعه . إذ إننا لا ننطق حرف العلة في انضمام المتصل هنا ممدودا في ضجة حديثنا . وهكذا فمن البداية تختلج ضجة الخطابة من كلام الشاعر . وينشأ شعور بالألفة بينه وبين القارئ . وبذلك يشعرنا بأنه لا يقف على منصة ليلى علينا كلاما مدبجا منمقا يظهر فيه براعة . وإنما هو يحدثنا بصوت خافت غير جهورى . ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله . وصفا كان أو حكاية . كلاما أقرب إلى «الدردشة» إن لم يكن إلى المناجاة . ثم يزداد إحساسنا بضدقه حين نلمس ما في قوله من صراحة تبلغ حد القسوة . فأهله جارحون كالصقور . لا مجال في غنائهم ولا في ضحكهم أو طريقة مشيم . بل هم يقتلون ويسرقون ويتجشأون حين يشربون . هنا يقوم الشاعر بأداء شيئين معا : أولا أن يزيل الشقة بينه وبين قرائه فيجعلهم يطمثون إليه . وثانيا أن يصدمهم بصراحته القاسية . إذ هم لم يتعودوا من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعهم كلاما كله فخر ومبالغة (فالفخر - كما نعلم - من أغراض الشعر العربى التقليدى المتواضع عليها) . وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعور بالمحادثة في بداية قصيدته .

لكن الشاعر في صراحته هذه لا يهجو قومه . وإنما يشعرنا فقط بأنه يرسم لهم صورة «واقعية» مترنة . يبدوها بالنواحي السلبية . ثم يضيف إليها النواحي الإيجابية . فيقول : «لكهم بشر» - وذلك في بيت (أو الأخرى أن نقول في سطر ! ) بأكمله . فيصبح أقصرييت في الجزء الأول من القصيدة . إذ يشغل أقل من تفعيلتين . فيكتسب بذلك أهمية خاصة . ولكن الشاعر لا يبالغ في عرضه هذه النواحي الإيجابية . بل يكتفى بقوله إسم «طيون» . وإن كان يجعل هذه الطيبة مقصورة على تلك الأوقات التى يكونون فيها «يملكون قبضى نقود» . كذلك فإنهم - على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل - ضعفاء في حقيقة أمرهم . لا جهات لهم . إذ هم «يؤمنون بالقدر» .

القصيدة - كما هو معروف - تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع . والجزء الأول منها يتألف من ثمانية أبيات . يطرح الشاعر فيه القضية في صيغة أحكام عامة . يصف فيها أهل بلده . بيد أنه جدير بالملاحظة أن هذه التعميمات ليست مجردات . ولا هى من باب الأسلوب التقريرى انصرف . وذلك على الرغم من مظهرها الحداع . فالصور التى يلجأ إليها الشاعر على قدر من الحسية بحيث تحول دون غلبة التفكير التجريدى . ثم إما صور تتميز بالأصالة والرؤية المباشرة . وتبعد كل البعد عن الكليشيات . فالتاس «جارحون كالصقور» . وغناؤهم مثل «رجفة الشتاء في ذؤابة الشجر» . وضحكهم «يتر كاللهيب في الحطب» . وخطاهم تريد أن تسوخ في التراب» . فالغناء رجفة . والضحك أزيز . وأخطى ذات إرادة . وهى صور مرتبطة ارتباطا عضويا . فيولد بعضها بعضا . بحيث إن الصقور توحى بذؤابة الشجر . ولظفة الشتاء تدع الشاعر إلى خيب النار فلاستدقاء . والتعجب تزدى إلى الرماد . من ثم إلى العرب . ولا شك أن الروابط بين هذه الصور في ذهن



وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين  
وأنت نافذ القضاء ... أيها الإله .

في هذا الكلام الذى يحوى أصداً من الأشعار الصوفية الشعبية ،  
والمدايح النبوية ، يقابل الراوى بين الجبال الراسيات ، التى هى عرش  
الإله المكين الخالد ، وجهد الإنسان الهش الزائل القابل للفساد ،  
وبصور هذا الجهد فى عبارة ساذجة وليدة خيال شعبي وتحويل يتم عن  
مدى ما يعانيه الفلاح من فقر يجعله يحلم بالمادة والذهب :

« بنى (فلان) واعلى وشيد القلاع  
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللعاع » .

ثم إن الصورة التى يتخيل بها الراوى شخص عزرائيل (بامستثناء الأبعاد  
الدينية بالطبع) تجعل عزرائيل قريب الشبه جداً بموظف حكومى طاغية  
يأتى إلى القرية من البندر حاملاً دفتره وعصاه فيتعنت ويتحكم فى  
الفلاح المسكين ، إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان) :

« يحمل بين إصبعيه دفترًا صغير  
وأول اسم فيه ذلك الفلان  
ومد عزربل عصاه  
بسر حرقى (كن) بسر لفظ (كان)  
وفى الجحيم دحرجت روح فلان » .

وإذا درسنا الناحية الموسيقية فى هذا الجزء من القصيدة أدركنا أنه  
تشدد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتى إما  
بمجموعة أو متفرقة ، وهى القافية والتكرار والتوازن العلى (أى تشابه  
حروف العلة الداخلة على نحو ما رأينا سابقاً) . فالبيتان التاسع والعاشر  
ينتهيان بكلمة «مصطفى» ، و«المساء» فى آخر البيت الحادى عشر  
توازنها «الحياة» فى الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والخامس عشر  
والسادس عشر والسابع عشر كلمات «واجمون» و«ينشجون»  
و«يطرقون» و«يحدثون» و«السكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر  
فى نهايتى الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوافرة فى البيتين التاسع  
عشر والعشرين فى «الحياة» و«الإله» ، وفى الواحد والعشرين والثانى  
والعشرين فى «الجبن» و«المكين» ، وفى الرابع والعشرين والخامس  
والعشرين فى القلاع و«اللحاع» ، وفى الثامن والعشرين والثلاثين فى  
«فلان» و«كان» . وهناك تواز أو انسجام فى «عزربل» و«صغير»  
مصدره نفس حرف العلة فى السادس والعشرين والسابع والعشرين .  
وتتكرر «أيها الإله» فى العشرين والثالث والعشرين والثانى والثلاثين  
والثالث والثلاثين .

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء . أولها أن تكرار عبارة  
«أيها الإله» على هذا النحو المتعدد (الذى يشبه الموتييف motif فى  
القطعة الموسيقية مثلاً) يؤكد العنصر الدينى فى هذا الجزء من القصيدة ،  
فيكاد يدخله فى باب الابتهالات الدينية . وثانيها أن البيت الوحيد الذى  
لا تربطه بغيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر .  
نصه :

وهكذا نجد فى البيت الأول «جارحون» . وفى الخامس «يقتلون» .  
يسرقون . يشربون . ينشأون » . وفى السابع «طيبون» . وفى الثامن  
«مؤمنون» . ولعل هذا الترابط الموسيقى الداخلى يفسر لنا لِمَ لا يصعب  
حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من القافية الواحدة . لقد  
أمكن الشاعر أن يتخلص من رتابة القافية الواحدة وأن يتخلص - نتيجة  
لذلك - من الملهجة الخطائية التى تترع إليها . ولكنه ما ضحى قط  
بعنصر الموسيقى الذى لا يستسيغ القارئ العربى بدونه شعراً .

- ٢ -

فى الجزء الثانى من القصيدة - وهو الجزء الأطول ، ويمتد من  
البيت السابع حتى الثالث والثلاثين ، أى يشغل أكثر من نصف  
القصيدة - يعرض الشاعر موقفاً خاصاً محسوساً كمثل بوضوح لنا القضية  
العامة التى طرحها فى الجزء الأول . وهكذا ؛ فعلى حين يتميز الجزء  
الأول بالتعميم النسبى كان التخصيص هو سمة الجزء الثانى . فى الصورة  
العامة التى رسمها الشاعر فى الجزء الأول يبرز عنصران رئيسيان : الأول  
هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعنف ، ويجعل الجبال منعزلة  
فى معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفى الجزء الثانى يصور الشاعر  
لحظة معينة فى حياة قريته ، تمثل - على نحو مباشر ملموس - فقرهم  
وإيمانهم بالقدر معاً . والنقلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، ففى  
الجزء الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما فى الجزء الثانى فحديثه عن  
قريته . التى عند بابها يجلس العم مصطفى . ويكتفى الشاعر فى رسمه  
لشخصية هذا الرجل بأنه يحب نبي الله «المصطفى» ، وبأنه رجل  
محدث . بتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عميق فى أثناء  
سمرهم البسيط الساذج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصفها  
الشاعر بأنها «تجربة الحياة» . والحكاية هى أيضاً بسيطة ساذجة ، تتعلق  
برجل طموح . كدّ وجمع ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل  
الموت ذات مساء فذهبت روحه إلى الجحيم . ومع ذلك فللحكاية  
مغزاها ، كما أن الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر له دلالة الفنية  
والحضارية ، إذ تبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا  
موضوع دائماً إزاء الرب . والجهد البشرى لا يحكم عليه فى نطاق  
بشرى . ولكنه يُنظر إليه ويُقاس فى سياق إلهى ، ومن ثم كانت «تجربة  
الحياة» - أى العسارة التى يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها -  
تدفعه إلى أن يتساءل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ العم  
مصطفى حكايته بهذا السؤال .

«ما غاية الإنسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟» .

والإجابة الضمنية عن هذا السؤال فى مثل هذا السياق الإلهى هى أن  
الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه  
ينتهى بالموت ، وبذهاب روح صاحبه إلى الجحيم ؛ لأنه لا مرد  
للقضاء - كما نرى فى حكاية هذا «فلان» . هذا وقبل أن يشرع العم  
مصطفى فى سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله فيناجيه قائلاً :

يا أيها الإله

الشمس مجتلاك والهلل مفرق الجبين

## «حكاية تنير في النفوس لوعة العدم»

من ثم تكتسب هذه العبارة - بنفورها هذا - أهمية خاصة ، ونصبح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التي يحكيها المصطفى ، فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هي مأساة الفقراء المعوزين المعدمين . وثالثها براعة الشاعر وتوفيقه في التعويض عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرن ، بلجاً فيه إلى وسائل أقرب إلى طبيعة القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة التقليدية ؛ وسائل تعتمد على التوازي والتوازن والتكرار والترداد . وغنى عن الذكر مقدار ما في ذلك من تجديد .

- ٣ -

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثاني بواسطة ما في بدايتها من تشابه وتوازن . ففي حين يبدأ الثاني بهذه الألفاظ :

«وعند باب قريتي يجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة :

«بالأمس زرت قريتي ... قد مات عمى مصطفى»

إلا أن هذه الرابطة من شأنها أيضاً أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن الفعل مضارع في الجزء الثاني وماضٍ في الثالث ؛ فمع أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (والمستقبل) ، في حين يشير الفعل الماضي إلى ما تم وانقضى ، إلا أننا في هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهي التناقض الزمني الذي يجعل المضارع ماضياً والماضي حاضراً . فالشاعر حين استعمل المضارع في الجزئين الأولين كان يوحي بأن ما يصفه هو وضع حاضر دائم ، ومع ذلك فبتحوله إلى الفعل الماضي في الجزء الثالث يجعلنا ندرك أن ما كنا نظنه حاضراً هو في الحقيقة الوضع القديم الذي مضى ، وأن الوضع في الجزء الثالث الذي عرضه الشاعر بالأفعال الماضية هو في الواقع الوضع الحالي النائر . لقد تغير ذلك العالم الذي كنا نظنه ثابتاً ؛ العالم الهادئ الساكن أو المستكين ، الذي كان - على الرغم من فقره - يتسم بالقبول والحنوع والانسجام ؛ ذلك الانسجام الذي تفرضه إرادة سماوية علياً ، وترتيب غيبي ، والذي تؤكد الروابط الموسيقية التي أوضحناها آنفاً . لقد تغير كل ذلك وحل محله عالم ثوري ، بل ربما كان استخدام الفعل الماضي يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ ، وأن اللاتاريخ قد انتهى . لقد مات المصطفى فقيراً فقيراً مدقاً كما عاش ، مسكنه كوخ من اللبن ، ولباسه جلباب وحيد قديم من الكتان ، والنعش الذي وضع فيه جثمانه هو أيضاً قديم . وسار في جنازته فقراء مثله :

«لم يذكروا الإله أو عزيريل أو حروف (كان)

فالعالم عام جوع»

لقد أراد الشاعر أن يؤكد (بشيء من المبالغة لا شك) الفارق بين الوضع القديم الذي كان حديث الناس فيه يتخلله ذكر الإله ، والوضع الجديد الذي يخلو حديثهم فيه من ذكر الإله كلية ، حتى في الجنازة الحقيقية .

وبدلاً من ترداد عبارة «أيها الإله» - كما وجدنا في الجزء الثاني - تتكرر في الجزء الأخير كلمات «فالعالم عام جوع» ، (في البيتين الأربعين والخامس والأربعين) ؛ بل تكون آخر كلمات في القصيدة ، فيظل صداها يتردد في ذهن القارئ بعد فراغه من قراءتها بوقت طويل .

التعارض إذن تام بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تغيرت الدنيا التي لم يكن تغيرها في الحسبان ؛ وبدلاً من عم مصطفى نجد اليوم حفيده «خليل» . وبدلاً من «جلوس» مصطفى :

«وعند باب قريتي يجلس عمى (مصطفى)»

نرى حفيده اليوم «يقوم» :

«وعند باب القبر قام صاحبي خليل»

والقيام له مغزاه ؛ فهو حركة وديناميكية وثورة ، على العكس من الجلوس الذي هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رفضه لقيم العالم القديم :

«وحين مد للسماء زنده المقتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعالم عام جوع ...»

وبدلاً من الجناس في لفظة مصطفى والمصطفى في العالم القديم ، نجد الطباق بين الجلوس والقيام في العالم الجديد ، بل القيام عند باب القبر ، على نحو قد يوحي أيضاً بالقيامة والبعث من الموت . ومما يؤكد البعد الثوري في الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التي شاهدناها في الجزئين الآخرين ، فلا توجد فيه قافية واحدة ، ولا تشابه في حروف العلة الداخلية . ويقتصر التكرار فيه على حالتين أولاهما كلمة «قديم» ، والثانية هي العبارة الدالة «فالعالم عام جوع» . الثورة إذن يؤكدتها التنافر والنشور على المستوى الصوتي أيضاً .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية في هذا الجزء - تلك النظرة التي تضيئ أهمية على عمل الإنسان وأتباعه وتحمره من ربة القضاء والقدر ، قد مهد لها الشاعر - إلى حد ما - في الجزء الأول حين وصف الناس في بلاده بأنهم «طيون حين يملكون قبضتي نقود» .

وتسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر في نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها نبعت من حساسية شاعر مصري ثوري معاصر ؟ إنها رفض للعالم القديم الذي يقوم على الفقر والغيبات ، ودعوة إلى تبنى الجيل الجديد للثورة ؛ كل ذلك في إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله المألوفة ، وبلغه مشبعة بالتراث الحضاري المصري العربي ، وبأسلوب أبعد ما يكون عن الخطابة ، يعتمد على السرد والتصوير وخلق موقف محسوس ، ومع ذلك فهو بالغ التركيز ، شديد الإيجاء ، يستغل ما في اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة - شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحدة - متناسقة الشكل ، متكاملة البناء .

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعراً أصيلاً حقاً .

# أصول الحركة الشعرية الجديدة



## الناس في بلادى

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التي تلت ديوانه الأول « الناس في بلادى » ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا - سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتقنيات الفنية التي تجسد هذه الرؤية - فإن هذا الديوان الذى ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة . ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة ، بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها ، وتحديد قسائمتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن . فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقدرة .

على عشرى زايد

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية في ديوانه الأول من خلال الإجازات الشعرية الكثيرة التي يحفل بها الديوان ، والتي تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى في قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان تعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد ، قد لا يكون لها في تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » L'Art Poétique من أثر في تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التي تحمل نفس الاسم Art Poétique من أثر في تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنها كانت - بدون شك - منبعا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس في هاتين القصيدتين

مسوح المنظرين وواضعى القواعد ، كما فعل بوالو في منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا ، كما فعل فرلين في قصيدته منذ عنوانها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يتمتع من عطاء هذا الكثر على صورة أو أخرى . وهذا الكثر هو شخصية السندباد البحرى<sup>(١)</sup> ، إحدى شخصيات « ألف ليلة وليلة » ، الذى ارتبط اسمه في الليالى بالمغامرة والتجوال ، حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال . وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا ، وأضفى عليها ملامح معاصرة ، فأصبح السندباد مغامرا عصريا ، رحلته في بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية ، وصراعه مع الحروف النافرة الجنوح المنهزمة الملامح

والقصيدة الأولى التي جعل عبد الصبور هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هي قصيدة « رحلة في الليل » ، أولى قصائد الديوان . وهي قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا . وقد جعل المقطع الرابع منها ، الذى يحمل عنوان « السندباد » ، يدور حول عملية الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجماهيره من ناحية أخرى ، كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع . وفي هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كثر ثمين من كنوز التراث ، سيصبح له شأن خطير في ديوان الحركة الشعرية الجديدة

(١) كتب الشاعر في آخريات أبيانه قصيدة عن السندباد بعنوان « عندما أوغل السندباد وعاد » . نشرت في مجلة العربى عام ١٩٧٩ . وكان مهموما - كما يحكى الصديق أحمد - عنر مصطلح - بإلحاز عمل شعرى كامل عن شخصية السندباد .



تسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبداً في مشاركته مغامرة اكتشافه  
وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الخمار الروحية (التي  
يستشعروا حلاوتها ما لم يعانون مشقة اقتطافها) . عاكفين على مقار  
ملذاتهم الحسية الخابطة :

هذا محال سندباد أن يحوب في البلاد

إنا هنا نضاج النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

نحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جواهره فإنه لا يستطيع أن  
يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع . وتلك هي مأساته . لأنه إذا  
كف عنها انتهى . فهو يحقق كيانه عن طريقها : فـ « السندباد كالإعصا  
إن يهدأ يمت » .

• • •

أما القصيدة الثانية التي اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الش  
موضوعاً للتأمل الشعري فهي قصيدة « أغنية ولاء » . التي يرتد في  
الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفي  
والديني عموماً . بعد أن ارتد في « السندباد » إلى الموروث الشعبي  
ليوظف معطيات هذا الموروث في تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضروره  
تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسي الذي وظفه عبد الصبور م  
معطيات التراث الصوفي في هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفي  
وتفاني الحب في المحبوب إلى حد الفناء ، وتدلل الخبوء وتعالیه . وطا  
ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة ، والتعبير عما يتحمله العاشق م  
صدود المعشوق وتناهي . وقد استغل عبد الصبور هذه « التيمة » الصوف  
في تصوير ولائه للشعر وتجرده له . وتدلل الشعر عليه مع كل ها  
الولاء . فبعد أن يهيب الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وساء  
اللقاء . وبعد أن يتجرد له فيحجر في سبيله كل شئ ويتخلى عن ك  
شئ . ويخرج إليه متجرداً إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بي  
الله الحرام :

هدمت ما بنيت

أضعت ما أقتنيت

خرجت لك

على أوافي محملك

كملتاً ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

بأذلا حتى حياته ذاتها في سبيل وصل المعشوق ، مؤمناً بأن م  
أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق » - بعد هذا كله يتدلل المعشوق ف  
يحيى ... وسوف يحس الشاعر - في لحظة ضعف عارضة - بفداحة ها

من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة . وتبلغ هذه المعاناة ذروة  
توترها في آخر المساء . ذلك الوقت الذي ينعم فيه الناس بلذيد المنام .  
ففي هذا الوقت يرخي الشاعر السندباد الشراع لسفينته لتبحر في بخار العناء  
والمكابدة . فيستلج وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع  
الكلمات المنهيمة الخطوط كوجه فأر ميت . وينضح جبينه بعرق المعاناة .  
حتى الدخان الذي يهدئ التوتر وينح الأعصاب المشدودة لونا من  
الاسترخاء والحذر - حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر . حيث  
تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط . إنه تصوير شعري بارع لهذا  
انحاض الخالق الذي يعانيه الفنان في سبيل إبداع العمل الفني الحق .  
هذه هي المعاناة المبدعة التي يتحملها الشاعر راضياً من أجل اقتناص  
الومضة الشعرية الباهرة . فالشعر لم يعد ترفاً فنياً مجانياً . وإنما أصبح  
عناء مكابدة وجهداً مخلصاً واعياً . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى  
الإبداع فلا بد أن يكون كذلك أيضاً على مستوى التلقي : فلم يعد تلقى  
الشعر بدوره منعة سطحية مجانية . وإنما أصبح جهداً جاداً وشاقاً يبذله  
المتلقي للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي  
في الوجدان . والشاعر لن يستطيع أبداً أن ينقل إلى القارئ تلك الرعدة  
الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعداً لبذل جهد في التلقي  
مكافئ لذلك الجهد الذي بذله الشاعر في الإبداع . ما لم يكن قادراً على  
مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه . تلك المغامرة الشاقة الممتعة .

ولكن القارئ العربي قارئ سلبي . يتنظر من الشاعر أن يقطف له ثمار  
تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكب على معاقرة سلبياته  
وملذاته الحسية السطحية . وذلك هو أحد هموم الشاعر العربي المعاصر  
التي استطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق . مستغلا  
إمكانات الكثر الثرى الذي اكتشفه . فكما أسعفه النموذج السندباد في  
تجسيد القضية في وجهها الأول الإيجابي - الإبداع - أسعفه أيضا في  
تجسيدها في وجهها الثاني السلبي - التلقي - ... فقد كان أصدقاء  
السندباد البحري وندمانه الكسالى في « ألف ليلة وليلة » ينتظرونه في كل  
رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملاً بالكنوز . ويعكايوا  
مغامراته ومخاطراته . والأهوال التي صادفها في رحلته . فيجلسون إليه  
يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التي لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد  
في سبيل الظفر بها . وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معطيات  
قصة السندباد في تصوير جماهير الشاعر المعاصر السليبين . ندمان السندباد  
الكسالى ، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته  
الباهظة دانية شهية . فعندما تنتهي رحلة الشاعر السندباد في بخار المعاناة  
مع الكلمات والحروف . ويعود بصيده الفني الثمين في آخر المساء . يأتي  
إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجلس الندم « ليسمعوا حكاية الضياع  
في بحر العدم » . ولكن السندباد الشاعر يدرك مل يقينه أن هؤلاء المتلقين  
الكسالى لن يستطيعوا أبداً أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز ما لم يشاركوا في  
مغامرة اكتشافها . ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا  
اعتناء انبثاقها : « لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق » - « إن قلت  
للصاحي انتشيت قال كيف ؟ » . هكذا يتردد صوت السندباد محزونا  
محبطاً . ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد في سبيل  
الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة . التي يعاني الشاعر وحده روعتها  
وعذابها . وهكذا يأتي صوت الندمان الكسالى لاهيا لا مباليا . مؤكداً



تسيج الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فإن هذه الخيوط تتشابك وتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس ، بضئى على الرؤية الشعرية في الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تجعل مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج . على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط .

الحزن :

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام . ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة . ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعي أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل . ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية فى ديوان « الناس فى بلادى » ، وخيطا أصيلا فى نسيج هذه الرؤية ، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من ظلالها وألوانها . ويلقى عليها بظلاله - الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان . ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان « الحزن » يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى ، يطرح فى مطلعها حزنه فى عبارة تقريرية ثقيلة الوقع « يا صاحبي إني حزين » ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعرى ، ولكن التقريرية كانت تغلبه ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

وحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان « رحلة فى الليل » عنوان « أغنية صغيرة » . وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع واحد الزغب عيشة هائلة ، « وذات مساء حط من على السماء أجدل منهوم ، ليشرّب الدماء ، ويعلك الأشلاء والدماء » . ويعتذر الشاعر لصديقه فى نهاية القصة عن خاتمها الحزينة بأنه حزين ، وهى نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته « الحزن » . ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر ، حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالعا دائما من ديوان « الناس فى بلادى » بهذه المباشرة والوضوح ، بل يتلبس بأشكال كثيرة ، ويطالعا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان . ففى مقطع « السندباد » - الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقتناصه اللحظة الشعرية المنشودة - يختلط الإحساس بالزهو بلامح حزن خفى . وفى قصيدة « مرتفع أبدا » ، التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة ( وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بور سعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال ) . يطالعا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار ، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

المن الباهظ . وضخامة التضحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان ، فيقول فى قصيدة « أغنية للشقاء » أولى قصائد ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » :

الشعر زلقى التى من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صلبت

وحينا علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجنى خوفا

وحينا ناديت لم يستجب

عرفت أنى ضيقت ما أضعت

ولكن عبد الصبور - على الرغم من لحظات الضعف العابرة هذه - يظل إلى آخر حياته وفيها لهذا المحبوب القاسى ، قائما بأن يكون مريدا من مريديه وتابعا من أتباعه ، واجدا فى مجرد عشقه له ونجده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا - كما فعل فى نهاية « أغنية ولاء » - أنه لن يحدد عن طريقه مها كان اللحن فادحا ، والعناء باهظا ، وتدلل المحبوب وصدوده قاسيين :

معذنى .. يا أيها الحبيب

أليس لى فى المجلس السنى حبة التبع

فإننى مطيع

وخادم سميع

.....

فإن لطفك هل إلى رنوة الحنان

فإننى أدل بالهوى على الأخدان

أليس لى بقلبك العميق من مكان

وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان ؟

...

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد ، لا بمجرد ما اكتشفناه من كنوز التراث ، وما وظفتاه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعرى تجسيدا شعريا ، وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة « العشق الشعرى » فى مقابل فكرة « العشق الصوفى » ، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلص ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعانقة مخلصه لقضايا الإنسان وهمومه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبذل بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية التى يتألف منها

فداء تلك اللحظة المحيطة الثرية  
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف  
كي يجعلوا قلوبهم تلا من التراب  
يقوم فرقه العلم

وهكذا لا يني الحزن يطالنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى  
قصائد الديوان. وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التي  
تدور في فلكها الشعوري من أكثر الألفاظ دورانا في معجم عبد الصبور  
الشعري في هذا الديوان.

ويقترن الحزن بالليل في كثير من القصائد؛ فالحزن في قصيدة  
«الحزن»: «يولد في المساء، لأنه حزن ضريع»، وفي مقطع «أغنية  
صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يهبط الأجل المنيوم على عش  
الطائر الصغير وفرخه في المساء؛ وفي مقطع «بحر الحداد» من نفس  
القصيدة، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه في  
بحر الحداد؛ وفي «هجم التار» يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين  
أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التي رسمها الشاعر  
لمعسكر الأسرى. وفي قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو موعد الشاعر  
مع ذكريات الشجن واللوعة التي تثيرها في نفسه زيارة طيف صديقه  
الشهيد:

كل مساء موعدي مع المصريح الشهيد  
.....  
كل مساء  
بلا ملال  
يهج في قلبي اللباع والشجي.

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة؛  
فنحن نجد في قصائد أخرى في الديوان ذلك الليل الرومانسي  
الشفيف، صديق الشعراء، وملاذمهم الروحي الحاني؛ فهو في «أناشيد  
غرام» آخر الشاعر وصديقه وملاذه الحاني الذي يرغم في أحضانه  
الرحيمة قريبا:

أما أخى .. زميل غربي المساء  
فقد غفا بجاني ينتظر الجواب  
وحين عاد صاحباى غامرين  
عانقته : ونمت في أحضانه الرحمة

وكذلك في «الملك لك» يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة،  
وفرح سماوي غريب، يغمر أرجاء نفس الشاعر.

الموت:

والموت ملمح أساسي آخر من ملامح الرؤية الشعرية في ديوان  
«الناس في بلادى». ويروع القارئ مدى ضخامة الرقعة التي يحتلها  
الموت من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان؛ فهو يكاد يطالنا من  
كل قصيدة من قصائد الديوان. إنه قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة  
والنييلة في رؤية الشاعر. في أولى قصائد الديوان «رحلة في الليل» يلتقي

الموت بظلاله القاتمة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة، فيطالنا  
من عنوان المقطع الأول «بحر الحداد»، ويتربص في المقطع الثاني  
«أغنية صغيرة» بالطائر الصغير وفرخه؛ وفي «هجم التار» يزحف  
الموت في ركب التار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة  
الآمنة؛ وفي «شئ زهران» يتربص الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف  
القوى الممتلئ بحب الحياة «زهران»؛ وفي «أني» يصبح الموت الذي  
اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية في القصيدة كلها؛ وفي «الناس  
في بلادى» يكون الموت قدر «عم مصطفى»، ذلك الإنسان الطيب  
الوديع المؤمن، الذي عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ  
من خلال تلك الصورة الوديع التي صورها بها؛ وتدور قصيدة  
«السلام» كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت؛ وفي «عودة  
ذي الوجه الكتيب» يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين  
جميعا؛ وفي «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شبح الموت الشاعر حتى  
في عيد ميلاده؛ وفي «الملك لك» يختطف الموت الأخ الذي كان  
يفيض قوة وشبابا وعنفوانا؛ وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتضار  
الحب الطفل؛ وفي «رسالة إلى صديقة» يموت الشيخ محي الدين،  
الدرويش الصوفي الذي كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة،  
والذي كان صلة بين قلب الشاعر اللجوج وبين السماء؛ وبموته تصرمت  
أواصر الصفاء بينها؛ وفي «ذكريات» يطالنا الموت بوجهه مرتين؛

حيث يموت البطل في البداية في سجنه في كوخه الذليل، ثم تدب الحياة  
فيه بعد عام فيهب يبتغي النجاة، ولكن الموت لا يتركه يفلت، فيموت  
مرة أخرى ميتة الشهيد؛ وفي «حياتي وعود» يطالنا الموت بوجهين  
مختلفين أيضا، أولها موت الحبيبة الأولى للشاعر، والثاني موت الحب  
الثاني على الرغم من بقاء الحبيبة؛ وفي «نام في سلام» يكون الموت قدر  
ثلاثة من المعالم النبيلة التي حاولت أن تضحى بحياتها في سبيل القيم  
العليا، وهم: سقراط، والمسيح عليه السلام - الذي استعار الشاعر  
ملامح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد نبيل، قريب الشاعر  
الطيار الذي سقطت طائرته على رمال غزة، والذي يلح موته على  
وجدان الشاعر إلحاحا شديدا، حيث يطالنا من قصيدتين أخريين هما  
«إلى جندي غاصب... سأقتلك»، و«الشهيد» التي تدور كلها حول  
موت محمد نبيل؛ وأخيرا في «مرتفع أبدا» يطالنا الموت حتى من خلال  
أكثر اللحظات إشراقا، وهي لحظة ارتفاع العلم، ليصبح عنصرا من  
عناصر هذه الصورة الزاهية.

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر  
وتلون أفق رؤيته. وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد  
بينه وبينها أواصر ألفة ومودة، وأن يقدمه في بعض الأحيان في صورة لا  
تخلو من جاذبية. ففي «رسالة إلى صديقة» يقدم الشاعر لموت الشيخ محي  
الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء:

.. حين مات فاح ربح طيب  
من جسمه السليب  
وطار نعشه .....



وفي « أغنية حب » يكون وجه الحبيب خيمة من نور وبيرق الشاعر المنشور .

ولكنه في معظم القصائد الحب المحبط المهزوم : فهو في « طفل » حب محتضر غارب يرثيه الشاعر : وهو في « الإله الصغير » حب غادر هاجر : وهو في « حياتي وعود » حب محبط مرتين ، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى : وهو في « الوعد الأخير » ذكريات حب هاجر . وهو في « يا نجمي يا نجمي الأوحده » حب محكوم عليه بالخزيمه والموت . لأنه يغالب ظروفًا أعنى منه :

ولأن الأيام مريضة  
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب  
لن نجني حتى الحب .

وهكذا تتعاقب هذه الخيوط الثلاثة : « الحزن » ، « الموت » ، « الحب » هذا العناق الرائع في رؤية الشاعر في هذا الديوان .

الوطن :

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية في ديوان « الناس في بلادى » . ويلاحظ في القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية في هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بشكوة « الاستشهاد » . وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا ، فنجدته يتغنى باستشهاد قريه الطيار محمد نبيل في ثلاث من قصائد الديوان هي « نام في سلام » و « إلى جندي غاصب ... سأقتلك » و « الشهيد » . وهو في القصيدة الأولى يقرن تضحية الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار ، أمثال سقراط ، والمسيح عليه السلام . وفي القصيدتين الأخريين يمتزج الإحساس الذاتي بفقدان الصديق بالشعور القومي امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين . ويختلط بكأوه الشهيد باعتزازه باستشهاده ، وتذوب ملامح الفقد في ملامح إجماع الشهيد ، فينسب غناؤه الشجي . على هذا النحو :

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب  
أدعوه أن يخف لي من أفقه الرقيب  
يجئ .. لا يكسر قلبي  
ويتكى جنبي على سريري  
لكن عيني تطرفان .. تعشان  
وكيف لي .. وجرحه في وجهه مصباح

.....  
وأمس مر ، ثم حي وجهه الوضي  
هنية ، وماج ثوبه على استدارة الأفق  
فوق ربا المدينة الفساح  
وانطفأت جراحه في صدرها الجري  
ونور المساء بالجراح  
كأنه صباح

( قصيدة « الشهيد » )

وفي « مات في سلام » و « سأقتلك » و « مرتفع أبدا » و « الشهيد » يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة .

الحب :

والحب في « الناس في بلادى » حب رومانسي شفاف ، يهوم في أغلب الأحيان في آفاق روحانية رفيعة . ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدي يند عن التجديد الملموس والتجسد الواقعي . والشاعر ينادي الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل : يا صديقتي ، يا واحلتي ، يا مليكة النساء ، يا سيدتي ، يا نجمي الأوحده ، يا مسيحي الصغير ، يا فتني ، يا جنتي ، يا أملا ، يا زهرا ، يا طائرا ، يا ليلى ... إلخ .

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضفي لونا من الواقعية على ملامح الحبيبة ، تظل الصورة التي حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعي . ففي « سوناتا » مثلا :

وكان سريرك من صندل

وفرشته من حرير الشام

وطوقت جبدك بالياسمين

ومسحت كفك بالعنبر

وثوبك خبط من المولدين

وخبط من الذهب الأصفر

إنها صورة - برغم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقي . ومثل هذا ما فعله الشاعر في « أغنية حب » .

وتبقى بعد ذلك قصيدتان في الديوان ، أخذ الحب فيها طابعا ماديا حسيا ، وهما قصيدتا « منحدر الثلج » و « غزلية » . ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية في الديوان .

والحب في قصائد قليلة في الديوان حب خصب معطاء ، ودرب من دروب الخلاص التي يلود بها الشاعر : فهو في « سوناتا » ملاذ روحي ورجاء أخير للشاعر ، يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها :

وفي العصر شفكت يافنتني  
ولم نفتق في الزحام البليد  
وقبلت ثوبك يافنتني  
لأنك أنت رجائي الوحيد

وفي « رسالة إلى صديقة » يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحري خارق ، حيث تشق آلام الشاعر وأوصابه ، وتفتن في رؤيته بالمعجزات النبوية (قيص يوسف ، ومعجزات عيسى عليهما السلام) :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب  
الساق للكسيح  
العين للضير  
هناءة الفؤاد للمكروب

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة بعبارة «أطلال .. أطلال» لينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفي بعض الأحيان يكون التكرار تكراراً نغمياً ، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعاً نغمياً . وفي مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية . في «شوق زهران» مثلاً يقول الشاعر :

شب زهران قويا ... ونقيا  
بطأ الأرض خفيفاً ... وأليفاً

فنحس أن كلمتي «نقياً» و«أليفاً» إنما هما تكراران نغميان لكلمتي «قويا» و«خفيفاً» . والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التي تؤديها كلمة «يبابا» مثلاً في عبارة «خربا يبابا» .

بقي قبل أن نترك الحديث عن لغة عبد الصبور الشعرية في هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التي قام بها في قصيدة «حزن» لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداماً شعرياً ، حيث استخدم في هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة في لغة التخاطب اليومي مثل :

فشرت شايا في الطريق  
ورنقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

وقد أثارت هذه المحاولة في وقتها جدلاً نقدياً طويلاً . ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى ؛ فلاشك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالاً ؛ وهناك هوة واسعة - في العربية - بين لغة التخاطب اليومي واللغة الفصحى . حتى في أبسط مستوياتها ، فضلاً عن مستواها الشعري الرفيع . وإذا كان هناك محاولات ناجحة في بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية في الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى في هذه اللغات ليس في اتساع الهوة التي تفصل بين الفصحى ولهجتها الدارجة في العربية .

#### الصور والرموز :

كانت الصورة أداة عبد الصبور الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية في ديوانه الأول . والصورة الشعرية في هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع . تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيياً وتعقيداً ، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحه على الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها في الديوان .

ويلجأ عبد الصبور في هذا الديوان كثيراً إلى وسائل التصوير التقليدية ، من تشبيه واستعارة وكناية ، وإن كان في معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال توظيفاً فنياً جديداً للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها ؛ وكان هذا يدفعه أحياناً إلى

لإغراب في تشكيل هذه الصور ، وتأليفها من عناصر متباعدة ، لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط واضح . ويحتل التشبيه بصفة خاصة مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية في هذا الديوان ، وإن كانت الصورة التشبيهية في معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إبراز التشابه الحسي بين عناصر متشابهة حسياً ، وإنما كان يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر . فحين يقول مثلاً في «رسالة إلى صديقة» :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب  
الساق للكسيح  
العين للضرير .. إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه الحسي بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه الروحي العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام ، كقميص يوسف ، وقدره عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله . ويمكن هذا التشابه في ذلك التأثير الخارق غير العادي الذي يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة ... وقد نجحت الصورة التشبيهية في الإيحاء بكل هذا .

وفي قصيدة «الناس في بلادى» يجمع الشاعر في مسنهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التي يقدم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا ، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية ، يقبل في إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساساً لتشكيل الصورة التشبيهية . يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

الناس في بلادى جارحون كالصقور  
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر  
وضحكهم يثر كاللهيب في الخطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسي غير محدود ؛ إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء في ذؤابة الشجر ، وإنما هو الأثر النفسي الخفي . أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعي بين عنصري التشبيه . فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب في الخطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة . فذلك الضحك الظاهري يخترن وراءه ثورة كامنة وغضباً خبيثاً . وهكذا ينجح الشاعر في توظيف تلك الصور التشبيهية ، القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها ، توظيفاً فنياً للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية .

ولكنه في أحيان قليلة يخفق في توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية ، حيث يطنى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسي السطحي بين عناصر الصورة . دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية ؛ ففي «رسالة إلى صديقة» . وفي سياق يفيض بالروحانية والشفافية :



این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

نجد الحزن يفتش الطريق . ونجده حزنا ضريرا . وصموتا ... إلخ . وفي الرحلة نرى « الصيخ » يدرج في طفولته . و« الليل » يحبو حبو منهزم ، وفي « أناشيد غرام » يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل . ويعقد بينه وبينها أواصر صلة حميمة . ويجعلها رسلة إلى الخبوة . ويجاورها وتجاورها . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتحرك وتحس ، وتضيق على القصائد حيوية متجددة . أما تراسل الحواس والمدرجات . ومزج المتناقضات ، وغير ذلك من وسائل التشكيل التي تعبت بالعلاقات المألوفة بين الأشياء . فهي شديدة الشيوع في الديوان . فالنغم يورق في النفس أدغالا حزينة . والأفق محتق الغبار . والكلمات غمام . ونسمع للموسيقى حفيفا . ونرى الرؤى تقطف ونجمع ، والحياة تموت في العينين ، والبسمة بيضاء . والنجوم سوداء ... والأمثلة لهذه الوسائل لا تنهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديدة بالإشارة إليها . وهي بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التي قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة . ولكن تجميعها في صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى خاص ، تتأزر كل هذه العناصر على إحداثه . في قصيدة « ألى » مثلا . تطالعنا مثل هذه الصورة البارة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهيمى ... وبرق ... وضباب  
ورعود قاصفة  
قطرة تصرخ من هول المطر  
وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التي تترك في النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة ، من مجموعة من الشذرات المتناثرة . التي تتفاعل في إطار هذه الصورة لتحديث هذا الأثر النفسى العميق . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة . الشديدة الشيوع كذلك في الديوان . تعد أثرا من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى ، فهي تشبه المونتاج السينمائي القائم على أساس الترابط .

أما « الرموز » فإن عبد الصبور في هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التي شاعت بعد ذلك في شعر الشعراء من بعده . حتى يمكن القول إنه وضع في هذا الديوان أسس معجم رمزى - على الرغم مما في هذا التعبير من تناقض . وقد استمد بعض رموزه من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة ، كما استمد بعضها الآخر من التراث ، ولكنه في كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز . ينسج بينها خيوط علاقة رمزية عميقة في دأب واقتدار . في قصيدة « طفل » يرمز عبد الصبور بالطفل إلى ذلك الحب النضير الوديع المحتضر . ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية - الطفل والحب - في التفاعل منذ بداية القصيدة . فيعطى كل منها للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفي « رحلة في الليل » يرمز في مقطع « أغنية صغيرة » بالاجل

يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محي الدين له في المنام ، يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حسيتين :

بالأصم زرائى . ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب  
ومقلناه حلوتان ... جرتان من غسل

وهكذا تتنافر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحاني العام . وتفسدانه .

وكما اعتمد الشاعر في بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد أيضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة . حيث كان يستخدم بعض الصور الحالية من أى استخدام مجازى للكلمات . ومع ذلك تؤدي هذه الصور وظيفتها الفنية أبرع ما يكون الأداء . في « شق زهران » مثلا يرسم لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير ، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية . الحالية هائيا من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما  
أمه سمراء والأب مولد  
وبعينيه وسامة  
وعلى الصدغ حمامة  
وعلى الزند أبو زيد سلامة  
ممسكا سيفاً ، ونحت الوشم نبش كالكتابة  
اسم قرية  
دنشواى

شب زهران . قويا ... ونقيا  
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا  
كان ضحاكاً ... ولوعا بالغناء  
وسماع الشعر في ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عنوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية في تشكيل صوره . فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد في تشكيله على الوسائل الحديثة . من مثل تراسل الحواس ، ومزج المتناقضات . والتجميع . بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التي يؤلف بينها الشاعر ليثولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص . وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التي أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة . ويقوم التشخيص بدور أساسى في تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية . وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرانا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في نتاج الشعراء الجدد . وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا ، فوجدنا «مشاعر الأحاسيس والمعاني التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة - وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط ، فالحزن - مثلا - في « شق زهران » يمشی إلى الأكواخ تنين له ألف فراع . وفي « الحزن »

ونوازمها الأسلوبية في «شوق زهران» . مثل «كان يا ما كان» التي تكررت في القصيدة أكثر من مرة :

كان يا ما كان ... أن زفت لزهران جميلة  
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما  
كان يا ما كان ... أن مرت لياليه الطويلة

وفي «الملك لك» يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية . وبعض أبطال القصص الشعبي . كالغول والسندباد ...

كما استعار عبد الصبور من الموروث التاريخي بعض المعطيات ، كالنثار مثلا في قصيدة «هجم النثار» .

أما الموروث الإنساني العام في هذا الديوان فتتنوع مصادره . فيستعير من التراث الإغريقي بعض المعطيات . كاستعارته لشخصية «أني الهول» في قصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب» . حيث صور الشاعر صنيع ذي الوجه الكتيب بصنيع أني الهول بأهل طيبة في أسطورة «أوديب» . كما استعار شخصية «هوقل» بشكل عابر في قصيدة «أني» . واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته . وبخاصة مشهد موته سعيدا في سبيل فكره . وفي سبيل المعرفة . وعبارته الشهيرة «اعرف نفسك» . وذلك كله في قصيدة «نام في سلام» . التي يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد نبيل وتضحيات رواد الإنسانية العظام في سبيل مثلهم العليا . في مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قديرا بين تلاميذه المدهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دوغما احتفال

معلما . ورائدا في سنة الكمال

أما التلاميذ الذين انفقوا أيامهم محبة للحكمة

فقد نهامسوا : «أيسم المعلم ؟»

عندئذ أجاب أكر الشباب فطنة :

ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :

يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك

وهو يموت وادعا لأنه عرف ..

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط في هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام . التي استمد ملامحها من الكتاب المقدس ، على أساس أن كلا منهما ضحى بحياته في سبيل مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم عبد الصبور معجم نشيد الإنشاد في قصيدة «أغنية حب» . وبخاصة في مطلعها :

وجه حبي خيمة من نور

شعر حبي حقل حنطة

خدا حبي فلقنا رمان

جيد حبي مقلع من الرخام

وقد استلهم عبد الصبور من الموروث الأدبي الأوربي استلهاما بارعا في قصيدة «الحن» . التي وظف فيها موروث أدبيين كبيرين هما شكسبير وإليوت . فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية

المهوم والطائر الصغير وفرخه الرغيب إلى ذلك التقدير الغاشم الذي يرصد كل ما هو برئ ووديع في الحياة ، وفي «أغنية ولاء» ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية . وبين المعشوق في التجربة الصوفية والشعر . وبين العاشق الصوفي والشاعر . وتشابك هذه الخيوط وتلاحم .

وفي «هجم النثار» يوظف الشاعر رمز النثار بكل ما ارتبط بهذا الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ . وفي «رحلة في الليل» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعري . وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث . وهو في هذه الرموز التراثية يضفي على معطيات التراث التي يوظفها كرموز أبعاد رؤيته المعاصرة . ويركز اندلالة التراثية هذه المعطيات تتفاعل مع اندلالات المعاصرة التي يضيفها عليها . ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا في تحليل مقطع «السندباد» من «أغنية في الليل» .

#### توظيف الموروث :

يضرب عبد الصبور بجذوره في أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة في هذا الديوان . ويمتاز من كنوز هذا التراث ما يثرى تجربته الشعرية . وموروث عبد الصبور في هذا الديوان موروث ثري متنوع . لا ينحصر في إطار التراث العربي والإسلامي . وإنما يرحب لتشمل التراث الإنساني كله . وفي مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربي والإسلامي .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفي بصفة خاصة ، فاستمد منه في أكثر من قصيدة : ففي «رسالة إلى صديقة» يستعير ذلك الجو الصوفي الشفاف الذي يفيض بالصفاء . والذي يمثله الشيخ محي الدين ، ذلك الصوفي الشيخ الذي افتتن به عبد الصبور وتآلق في تصوير ملامحه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجو الصوفي استعار المعجم الصوفي في ذلك الحوار الذي كان يدور في القصيدة بينه وبين الشيخ محي الدين ، بل استعار بعض المأثورات الصوفية في هذا الحوار . وفي «أغنية ولاء» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفي ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف في نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفي . وبعض القيم الصوفية . للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجدد الشاعر لها وفنائه فيها . وفي «الملك لك» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحاني الغامر الذي يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الديني كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا . كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام في «رسالة إلى صديقة» . وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام في أكثر من قصيدة . ومثل استعارته لفكرة التجرد في عملية الإحرام في الحج في قصيدة «أغنية ولاء» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبي عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا . مثل استعارته لشخصية السندباد في قصيدة «رحلة في الليل» . واستعارته لقالب «الحدوتة» الشعبية وبعض أدواتها



مقوماته ، بما في ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص ، حيث يضع اسم السندباد والندامي خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالي :

السندباد : لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي : انتشيت ، قال : كيف ؟  
(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

الندامي : هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد ... إلخ

وفي «رسالة إلى صديقه» يسوق الشاعر مشهداً مسرحياً آخر ، بطله الشاعر والشيخ محي الدين صوفي حارته ، الذي يزوره في المنام . ويدور بينهما حوار صوفي شفاف يغلفه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفاته وشفافيته . ويتحاور الصونان على هذا النحو :

- يا صاح .. أنت تابعي

فقم معي

رد مشرعي

فالأمر في الديوان : قم

- يا شيخ محي الدين إنني كسير

- لا يكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محي الدين إنني صغير

- بل كلنا صغار .. المحبوب وحده الكبير

وينتهي المشهد نهاية درامية ، حيث يختم الشيخ محي الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفي المقطع الرابع من «أناشيد غرام» يوظف الشاعر مشهداً مسرحياً آخر ، أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل - الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله إلى محبوبته - بالإضافة إلى الشاعر ومحبوته . ويدور بين أبطال المشهد حوار شعري بارع - يضيء على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفي عبد الصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد في بعض الأعمال إلى استلهام أعمال مسرحية محددة : كما فعل في قصيدة «لحن» التي استلهم فيها - كما سبقت الإشارة - وبالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة ، مثل تعدد الأصوات والحوار - مسرحية «روميوجولييت» لشكسبير ، فيبنى هيكلاً القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية ، ويقتبس في الحوار الذي دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير في المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استعار أيضاً من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية ، مثل أسلوب القصص - والارتداد (الفلاش باك) - والمونولوج الداخلي ، وغير ذلك من أدوات الفن القصصي . والأمثلة على ذلك كثيرة ، فقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يلعب عنصر القصص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية ، وكذلك في قصيدة «ذكريات» و«حياتي وعود»

«روميوجولييت» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومدّ جولييت لروميوجولاً من شرفتها :

جأني مدت من الشرفة جولاً من نغم  
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار  
نغم كالنار ...

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذي دار بين روميوجولييت في المشهد الثاني من الفصل الثاني في المسرحية :

«أشرق يا فتني»

«مولاي»

«أشواقي رمت بي»

«آه لا تقسم علي حتى بوجه القمر

ذلك الخداع - في كل مساء

يكتسي وجهها جديداً»

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيري وتراث إليوت ، حيث يستعير بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين «أغنية العاشق ج. ألفرد بروفر» و«الرجال الجوف» ليدمج هذه الأبيات في الحوار الذي يدور بينه وبين الحبيبة ، والذي استمد بعض عباراته كما رأينا من شكسبير . وهو يستعير من القصيدة الأولى : «جأني ، لست أميراً ، لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير» ، ومن الثانية «إنني خاو ومملوء بقش وغبار» .. وهو يحدث بالطبع بعض التحوير في النصوص المستعارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الثري يتنوع تراث عبد الصبور ، ويتعانق التراث القومي مع التراث الإنساني العام هذا العناق البارع الرائع .  
البناء الدرامي :

كان عبد الصبور شاعراً درامياً منذ ديوانه الأول ، فالترعة الدرامية واضحة في الكثير من قصائده هذا الديوان التي يبنينا بناء درامياً ، معتمداً على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية وتكنيكاتها . فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات ، في مقدمتها تعدد الأصوات والصراع ، والحوار ، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائي واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاور والمتصارعة .

في قصيدة «رحلة في الليل» تتعدد الأصوات وتتحوّل ، ويلجأ الشاعر في تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التي يحمل كل منها عنواناً مستقلاً ، للإبقاء بتعدد الأصوات فيها . ونحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب : ١ - بحر الحداد . ٢ - أغنية صغيرة . ٣ - نزهة في الجبل . ٤ - السندباد . ٥ - الميلاد الثاني . ٦ - إلى الأبد . وتتعدد الأصوات في هذه القصيدة وتتصارع وتتحوّل حتى في إطار المقطع الواحد . وقد رأينا الصراع بين السندباد والمغامر الجواب والندمان الكسائي في مقطع «السندباد» . والشاعر لا يكتفي بالحوار النفسي بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحي بكل

وغير ذلك من القصائد التي يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسي في التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيراً ، وبخاصة في القصائد المعتمدة على عنصر القص ، ففي هذه الأعمال كثيراً ما يرتد من اللحظة الجاهزة إلى لحظة أو لحظات في الماضي تضيء هذه اللحظة الحاضرة ، وتضفي لونا من التنوع والتركيب على السياق . ففي «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ محيي الدين له في المنام ، إلى ماضى علاقته بالشيخ في حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبه الحوار الذي جرى بينه وبين الشيخ في المنام . وتنتج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء في هذه القصيدة . وفي «الملك لك» يرتد الشاعر إلى الماضي أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك في «أني» تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى : وهكذا ..

أما «المونولوج الداخلي» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيراً في هذا الديوان ، ومن أمثله القليلة ما جاء في نهاية قصيدة «الحزن» ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه ، ولكن في أعماق الشاعر يهيم صوت داخلي عميق يردد :

يا صاحبي زوق حديثك ، كل شيء قد خلا من كل ذوق  
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحزن العميق  
الحزن يفتش الطريق .

وبالإضافة إلى فني المسرحية والقصة استلهم عبد الصبور في هذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما ، وبخاصة أسلوب المونتاج ، حيث أفاد في بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير المترابطة ، ومن خلال تجميع هذه اللقطات في مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة أحاسيس معينة ، لم تكن هذه اللقطات لتبهرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب في تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة ، التي تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسي المراد .

في قصيدة «هجم التار» مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد المزممة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب في بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالي :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات  
والطبله الجوفاء ، والخطوا الذليل بلا لثفات  
وأكف جندي تدق على الخشب  
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسي المطلوب ، مستلها أسلوب المونتاج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة في تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رهاقة خاصة في اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل مع لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر في نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى في تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الذليل الذي يجيم على معسكر الأسرى :

في معزل الأسرى البعيد  
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد  
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد  
ومزاح محمورين من جند التار .

رواضح أن أي معطى من المعطيات المتناثرة التي تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملًا ، لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة ، فهي مبتدآت بلا أخبار ، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذي يكسبها دلالتها الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

#### الموسيقى :

يترواح الشكل الموسيقي المستخدم في الديوان بين الشكل الكلاسيكي الموروث والشكل الحر في أكثر صوره تحررا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به ثلثي القصائد في الديوان ، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكي الذي يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

وملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ، فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير في كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغريبة ، كقالب «السوناتا» الذي كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان «سوناتا» .

والقصائد التي استخدمت الشكل الكلاسيكي في الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من «المقارب» ، واثنان من «الكامل» واثنان من «الخفيف ومجزؤه» ، وواحدة من كل من «الرمل» و«الرجز» و«المجتم» و«السريع» .

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بالحظ الأوفر ، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة في الديوان ، في حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمس قصائد) و«الرمل» (ثلاث قصائد) وكل من «المقارب» و«الخفيف» (قصيدة واحدة) .

لبلاى ، وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعبير الكلاسيكية الموروثة ، السن  
المشت ، تقضى الحاج ، الواله الصب ... إلخ .

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعة المتحررة ، والقيم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت فى وجدانه ، والتى كانت لا تزال تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادتهم للتحرر ، فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته ، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية ، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الإيقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة ، وبخاصة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية ، التى تدعم القافية الأساسية فى إثراء الإيقاع العام . كما فى «سوناتا» :

لأجل الرغيف ، وظل وريف ، وكوخ نظيف ، وثوب جديد وكما  
فى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» :

ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكفى

.....  
لا بد من غوص الصباح إلى الجراح إلى النواح

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التى حققها صلاح عبد الصبور فى ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأولى ، ولولا هذه الدعائم التى أرسنها هذه الأعمال الريادية الأولى .

وثبتت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة ، وهى قصيدة «أناشيد غرام» ، التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى . وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزن من أكثر الأوزان العربية تحررا واقتربا من النثرية وهما الرجز - الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة - والخبب - الذى كتب به مقطعا واحدا . أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن الطويل . وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض : أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية ، وأقصى الالتزام إلى حد الخطية . فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقا على هذا النحو :

حبك

عصفور ينقر فى بيدر

قلبي بيدر

عينك نعاس مخمور

والخصلة ظل من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك بالبلاى ، لا القلب غادر

هواه ولا الأيام

وأنت على البين المشت وشيكة

ولما تقضى الحاج لسواله الصب

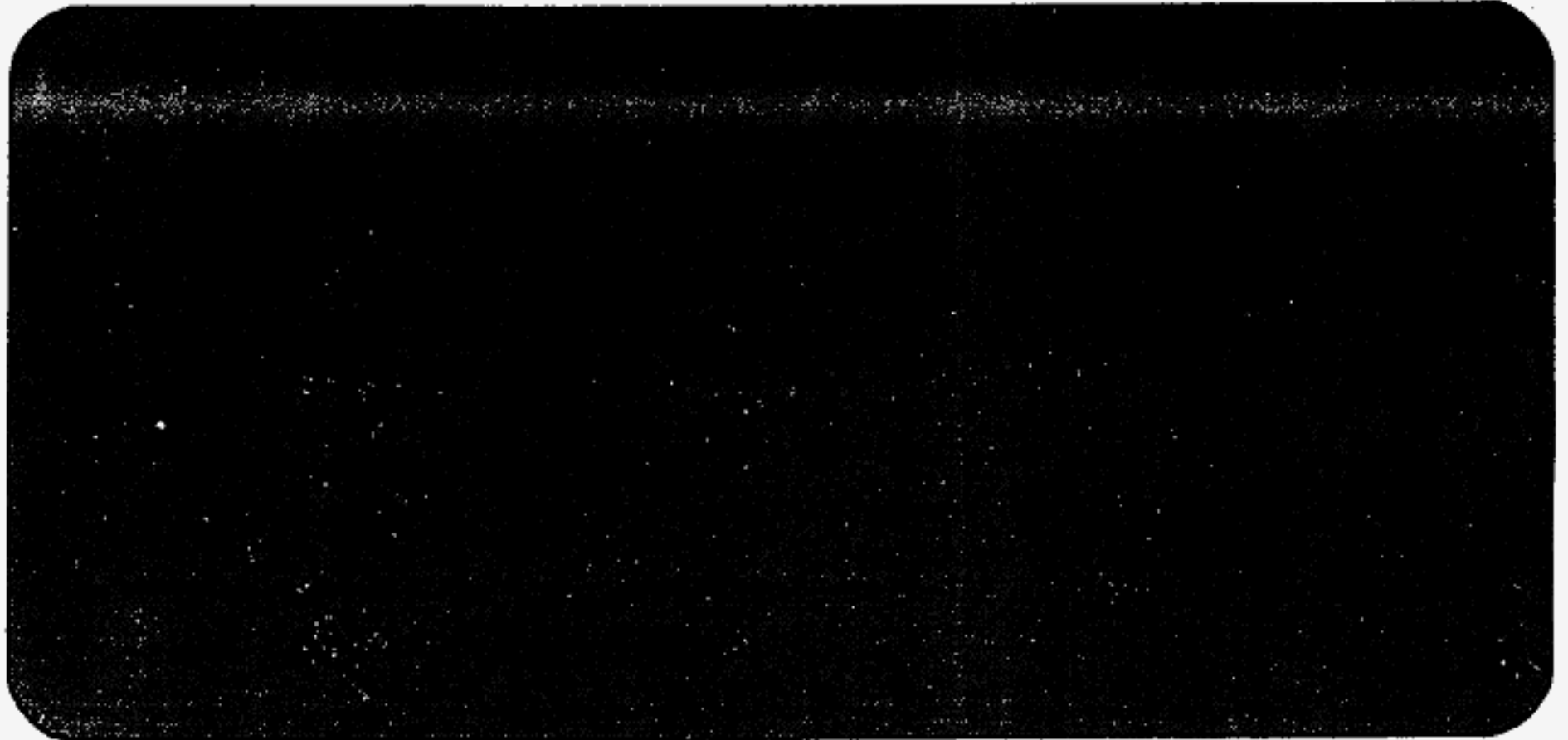
وكيف احتمالى البعد ، والبعد لوعة ؟ !

وكيف مكبانى والهوى نازع لبي ؟ !

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعبير الكلاسيكية ؛ فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى بحبونه بيا



وبعد :  
مركز بحوث وآراء علوم أدبية



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- صلاح جاهين
  - دواوين صلاح جاهين بالعامية المصرية
- عبد الحميد زقزوق
  - ابن مصر
  - ترنيمات الافتتاح (شعر بالعامية)
- عبد القادر حميدة
  - أحلام الزورق الغريق
- عبد اللطيف النشار
  - ديوان عبد اللطيف النشار
- عبد الوهاب البياتي
  - أشعار في المنفى
  - المجد للأطفال والزيتون
  - ملائكة وشياطين
- العوضي الوكيل
  - فراشات ونواز
- فاروق شوشة
  - كلمات على الطريق
- فتحي سعيد
  - أوراق الفجر
  - مسافر إلى الأبد
- فوزي العنتيل
  - عبر الأرض
  - رحلة في أعماق الكلمات
- كامل أمين
  - ملحمة عين جالوت
  - عندما يحرقون الشجر

- الخزرج إلى النهر
- أحمد عبد المعطي حجازي
  - مدينة بلا قلب
- أحمد محيمر
  - أشواق بوذا
  - الغابة المنسية



- بدر توفيق
  - قيامة الزمن المفقود
  - رماد العيون
- الأعمال الكاملة لبيروم التونسي
  - حياتي والمرأة
  - الفن والمرأة
  - بيرم والناس
  - بيرم ناقدًا للحياة
  - بيرم وحياة كل يوم
  - بيرم والحياة السياسية
  - ديوان حسان ثابت

- روحية القلبيني
  - حنين إلى
  - تعبير القلب

- سالم حفي
  - هوى الأربعين
  - النجم وأشواق الغربية

- صالح جودت
  - ألحان مصرية
  - الله والنيل والحب

- محمود حسن اسماعيل
  - أغاني الكوخ
  - صلاة ورقص
  - قاب قوسين
  - لا بد
  - نهر الحقيقة

- عبده بدوي

- كلمات غصبي
- لا مكان للقمر

- المأمون أبو شوشة
  - صلاة العبيد

- عبد الرحمن الأبنودي

- الأرض والعيال
- جوابات حراجي القط
- الزحمة
- صمت الجريس
- وجوه على الشط

- عبد الرحمن الشرقاوي

- من أب مصري

- إبراهيم محمد نجما

- أغنيات للحب
- أيام من عمري

- ديوان ابن الرومي
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة
- ديوان ابن سناء الملك
- ديوان رامي

- أحمد سويلم

- الطريق والقلب الخائر
- الهجرة من الجهات الأربع

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



# أحلام الفارس القديم

□ وليد منير

(١)

« أحلام الفارس القديم » هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه « الناس في بلادى » و « أقول لكم » . وهو الديوان الذى تبلور فيه بشكل واضح ومحدد ( رؤية العالم ) عند الشاعر : تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات التى تؤكدتها فيما بعد دواوينه الثلاثة الأخيرة « تأملات فى زمن جريح » و « شجر الليل » و « الإبحار فى الذاكرة » .

الضوء خافت شحيح <.....> الشمعة الوحيدة التى وجدتها  
يجيب معطى ..  
أشعلتها لكم .

ومن هذا التقابل ينشأ نوع من التضاد بين المحسوس والمأمول :

قلبي حزين  
من أين آتى بالكلام الفرح ؟ !  
( قصيدة مفتتح )

أو بين ما نلقاه وما نبغيه - كما يقول الشاعر فى « مذكرات الصوفى بشر الخافى » :

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه  
وما نبغيه لا نلقاه

وهذه الحقيقة تظل « توجع القلب وتضنيه » وتدفع بالشاعر إلى السعى فى طلب ( الموت ) أساساً من ( صلاح الكون ) :

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء  
ولو أنصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت  
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء  
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت ؟ !

( مذكرات الصوفى بشر الخافى )

وهذه الرؤية الصوفية التى توحد بين ( الشاعر ) و ( الصوفى ) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر ، تحمل فى طياتها - على الرغم من سلبيتها - تجاوزاً للواقع الضريع ، ونشوقاً إلى واقع أفضل ، يقترب من الحلم أو الأسطورة فى بعض الأحيان :

و « أحلام الفارس القديم » وثيقة ذاتية حزينة ، تدبى فى بعدها الأول ذات الشاعر ، وتدبى فى بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا :

لكننى يا فتنى مجرب قعيد  
على رصيف عالم بموج بالتخليط والقمامة  
كون خلا من الوسامه  
أكسبى التعميم والجهامة  
حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا .

والشاعر الذى يرتدى فى هذا الديوان أقنعة ( الفارس ) و ( العاشق ) و ( الصوفى ) ، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر ، يعنى تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصى فهو يطرح فى الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية ، حيث إنه أثر بانصهاره فى مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يختار الطريق الأصعب ، وألا يلقى - كما فعل البعض - بالمسئولية الأخلاقية عن كاهله .

وفى البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة مختصرة ذات شقين .

هذه الحقيقة هى :

عقم الإنسان .

عقم الوجود .

إنه يستحضر صورة ( عام الرمادة ) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معنوية تربط بين الفقر المادى والفقر الروحى ، وتقوم فى جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو ( عام ) وما هو ( خاص ) .

لم تثمر الأشجار هذا العام <.....> فقيرة خزائنى ..

مقفرة حقول حنطتى ..

...

يدركنا الأفول  
وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا  
يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتين  
بين حصي كثير  
وقد يرانا ملك إذ يعبر السبيل  
فينحنى ، حين نشد عينه إلى صفائنا  
يلقطننا ، بمسحنا في ريشه ، يعجبه بريقنا  
يرشقنا في المفرق الطهور .

وكلتا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبع عند الشاعر من منبع واحد ، وهما تلتقيان عند نفس الغاية<sup>(١)</sup> . فلا عجب إذن أن نشعر شعوراً عميقاً بهذه التزعة الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور بعامة وفي قصائد هذا الديوان بشكل خاص ، حيث تدخل كثير من الأفكار الميتافيزيقية والصوفية في نسيج الإبداع الشعري .

ومن أهم هذه الأفكار :

- ١ - الإحساس بزيف الحياة وعقمها .
- ٢ - النزوع إلى التوحد .
- ٣ - الإحساس العنيف بالغرابة والقلق والحزن .
- ٤ - الاجتهاد في النفاذ إلى مستويات الشعور الأكثر عمقاً ، بغية الوصول إلى الدلالات الخفية التي تكمن وراء الظواهر المألوفة .

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفي في هذا الديوان يتم على ثلاثة مستويات :

- ١ - مستوى توظيف الشخصية .
- ٢ - مستوى توظيف الفكرة .
- ٣ - مستوى توظيف المعجم .

وتكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية اللغة الشعرية في هذا الديوان ثراءً فنياً ووظيفياً ملموساً . ويمكن حصر أبرزها فيما يلي :

المفردات :

(الرؤية - المحبوب - السكر - الكأس - الظمأ - المبكى - الهجرة - المدام - الطريق - البواح - الدليل - الفردوس - الخاطر - الحقيقة - الظنون) .

التراكيب :

(مجامع المسامرة - جوهر اليقين - أنفال العيش - سوانح الألم - مدأة الجنب - سليب البدن - غربة الديار - حيرة الأفكار) .

٢

يقول صلاح عبد الصبور : إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها لا في قفاها (بتعبير كامى) ، ومن هنا فإن مفهومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم . وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم ، ويتناهم

إن عذاب رجلى طهارنى  
والموت فى الصحراء بعثى المقيم  
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة  
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة  
أواه يا مدينتى المنيرة  
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا  
مدينة الرؤى التى تجمع ضوءا  
(الخروج)

فالموت هنا يصبح معادلاً للبعث الذى يمتزج في وجدان الشاعر بالعيش في (المدينة المنيرة) أو (اليوتوبيا المفقودة) التى يحشد الشاعر في الوصول إليها . إذن ففكرة الموت ، وهى فكرة تدخل كإحدى التيمات الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية في الديوان ، تكتسب من الناحية الوظيفية دلالتين مختلفتين على هذا النحو :

الموت = الانسحاب من الحياة

الموت = البعث أو الولادة الجديدة .

والموت بهذين المدلولين يمثل ظاهرة مهمة تميز الفلسفة الصوفية بوجه عام ، حيث يفضى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة (الخلاص) ، فى حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة (وحدة الوجود) المعروفة .

والقارئ يستطيع أن يلمس هذا عن طريق إحساسه المتفرد في أثناء القراءة بدور الصورة الشعرية في تشكيل البنية . فالصورة فى الشعر تعنى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق ما يسمى (بالانطاف) . وعلى سبيل المثال فالموت فى قصيدة (أغنية للشقاء) ، وفى قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الخافى) لا يعنى على مستوى الدلالة أكثر من الموت فى ذاته ، فى حين يفقد معناه اللغوى المباشر فى قصيدة (أغنية للقاهرة) وفى قصيدة (أحلام الفارس القديم) ليكتسبه على مستوى لغوى آخر يتيسر للشاعر من خلاله أن يضمه دلالة مختلفة .

يقول صلاح عبد الصبور فى (أغنية للقاهرة) :

وأن أذوب آخر الزمان فيك .  
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه  
والزيت والأوشاب والحجر  
عظامى المفتة

على الشوارع المسفلتة

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحضر الشاعر للأسطورة الفرعونية القديمة (إيزيس وإيزوريس) فى هذا المقطع التصويرى من القصيدة .

كما يقول فى (أحلام الفارس القديم) :

وحين يأفل الزمان يا حبيبى ..

الشك في إمكان الإصلاح . ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستنكار الشامل لواقع الإنسان والوجود جلياً في قصائد الشاعر الغنائية التي اختار لها تلك العناوين الدالة (من أناشيد القرار) و (أغنيات تائهة) و (من أغاني الخروج) .

في الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى البوح عن طريق إسقاط مشاعره الخاصة على أشياء بعينها (الشتاء - مدينة القاهرة - الليل ...) . وهكذا يفضي بنا إلى علاقة تقوم في جوهرها - كما سبقت الإشارة من قبل - على نوع من التقابل بين ما هو «عام» وما هو «خاص» .

الشتاء

الموت

الحزن

المرض

الهزيمة

الضباب

الأسى

الأسر

الشهوة

الرغبة

الجوع

الهوى

الجحود

السكر

الحزن

الموت

العشق

الغربة

الإحباط

الوهم

الانكسار

الحزن

الوحشة

الظلم

الليل

القدر

ويفضي هذا التقابل الدلالي إلى نوع من التسليم الذي لا يخلو من السلبية ، والذي ينشأ دائماً كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم والرغبة المحيطة :

لكنني بعثرت كالفقيه في مطالع الخريف  
كل غلالى ، كل حنطى وحى  
كان جزائى أن يقول لى الشتاء  
إننى ذات شتاء

مثله أموت وحدى  
ذات شتاء مثله أموت وحدى

«أغنية للشتاء»

و :

أعود لا مأوى ولا ملتجئ  
أعود كى أشرد فى أبوابك  
أعود كى أشرب من عذابك

«أغنية للقاهرة»

و :

لا تبكنا يا أيها المستمع السعيد  
فنحن مزهوون بانهمامنا

«أغنية لليل»

و :

اخترت لى لشد ما أوجعتنى !  
ألم أخلص بعد أم ترى نسيئى ؟  
الويل لى نسيئى ، نسيئى

«أغنية إلى الله»

ويجب ألا يفوتنا أن التسليم أيضاً هو أحد المعالم الرئيسية لفلسفة السلوك عند الصوفية . وهو كما يقول السرى السقطى «الانخلاع من الحول والقوة» .

يقول صلاح عبد الصبور :

الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار  
رسم الأقدار  
فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر  
وحياة أفسى وأمر  
وقتلنا أنفسنا ندما  
نحن الحرية مادما أحرار

«مذكرات رجل مجهول»

وإذا كانت مهمة الشعر - كما يقول «بول فاليرى» - هي أن يترك لدينا انطبعا قويا في الاتحاد العميق الذى لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها ، فإن صلاح عبد الصبور ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم . فهو ينجح في نقل انفعاله المأساوى إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها :

١ - التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت وبنية الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد في جوهرها على مبدأى التكرار والتوازي ، بحيث يبدو الصوت دائما كما لو كان صدى للمعنى : يقول صلاح عبد الصبور في «أغنية للشتاء»

ينبئ شتاء هذا العام  
أننى أموت وحدى  
ذات شتاء مثله .. ذات شتاء

ينبئني هذا المساء  
أنني أموت وحدي  
ذات مساء مثله .. ذات مساء

ويمكن أن نمثل لدور التكرار والتوازي في بنية المقطع على هذا النحو :

ينبئني شتاء هذا العام أنني  
ينبئني هذا المساء أنني  
أموت وحدي  
أموت وحدي

ذات شتاء مثله  
ذات مساء مثله  
ذات شتاء  
ذات مساء

ومما لاشك فيه أن تجمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد في بيت ما ، أو في مقطع ما ، أو في قصيدة ما ، يقوم بوظيفته بوصفه نوعاً من التيار الدلالي الباطن ، على حد تعبير إدجار آلن بو<sup>(١)</sup> ، الذي ينبغى أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي ونماسكه في البنية الشعرية<sup>(٢)</sup> .

وكذلك فإن تكرار حفنة من الإيقاعات والأفكار بشكل مكثف على نحو يتمخض عنه شحن الروح الغنائية في القصيدة بدلالات معنية ، والتأثير عليها ، من شأنه أن يحدث في المتلقي التأثير المطلوب عن طريق التشابه الحميم بين الصوت والمعنى .

وتسير بقية القصيدة على هذا النمط ، بحيث تبدو كأنها تنويعات على لحن واحد :

ينبئني شتاء هذا العام  
أن داخلي ...

وأن قلبي ...

وأن كل ليلة باردة ...

وأن دفء الصيف ...

ينبئني شتاء هذا العام

أن هيكل ...

وأن أنفاسي ...

وأن كل خطوة ...

وقد أموت ...

وقد يقال ...

ينبئني شتاء هذا العام

أن ما ظننته ...

وأن هذا الشعر ...  
وحينما علقت ...

وحينما ناديت ...

ذات شتاء مثله .. أموت وحدي  
ذات شتاء مثله .. أموت وحدي

ونلاحظ أن الوحدات الخمس للقصيدة تخضع من الناحية الصرفية لنمط واحد متكرر ، مع وجود بعض التنويعات المحدودة . ونفس الشيء يمكن أن يقال عن قصيدة « أغنية للقاهرة » ، حيث تتكرر ظاهرة « التدوير »<sup>(٣)</sup> بغية الوصول . عن طريق توظيف التكرار - إلى درجة كبيرة من التأثير الوجداني والتعميق الدلالي معاً :

لقاك يا مدينتي حبي ومبكاي ...  
لقاك يا مدينتي أسايا ...

لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطة ثقبلا ..  
كأنه الشهوة والرغبة والجوع

لقاك يا مدينتي بنفسي  
لقاك يا مدينتي دموع

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح

أهواك يا مدينتي ...

أهواك رغم أنني ...

وأن طيري ...

وأنني ...

أعود كي أشرد في أبوابك

أعود كي أشرب من عذابك

وفي « أغنية الليل » يكرر الشاعر في بداية القصيدة وفي نهايتها نمطاً تعبيرياً واحداً كما يلي :

الليل سكرنا وكأسنا ..

ألفاظنا التي تدار فيه نقلنا ونقلنا ..

الليل ثوبنا ، خباؤنا

وتبتنا ، شارتنا التي يعرفنا بها أصحابنا

وينبع عنصر الدلالة من محاولة الربط الآتية بين عناصر التشبيه المختلفة :



ثم ينتقل بعد ذلك إلى هذا التكرار الذى يعتمد على ما يمكن أن نسميه (بالتفريع اللحنى) ، ويهدف إلى توصيل الشحنة الانفعالية بما يطفو على سطحها من الدلالات عن طريق استثارة بعض التنويعات الإيقاعية . والوصول بها إلى أقصى فاعليتها الوظيفية :

حين تصير الرغبات أمنيات  
لأنها بعيدة المظال فى السما

.....  
ثم تصير الأمنيات وهما ..

.....  
ثم يصير الوهم أحلاما ..

.....  
ثم يصير الحلم يأساً قائماً وعارضاً ثقيلًا .  
وهكذا .

أو :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الخواء كالدخان

.....  
ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان

.....  
ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهب  
الخ

ومن الملاحظ أن الأفعال ( يزحم - يلتوى - يفيض ) ، والعناصر التى تمثل المشبه به ( دخان - أفعوان - لهب ) ذات صبغة إيحائية مميزة . من شأنها أن تسهم فى تدعيم الوظيفة الانفعالية العاطفية للشعر الغنائى .

٢ - استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة فى طبيعة الأبنية الصوتية المناسبة عن طريق اللجوء فى كثير من الأحيان إلى :

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة . والمقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة فى نهايات الأبيات .

(ب) تفضيل القافية المطلقة .

(ج) استخدام (الحذف) . وهو ما يعنى علماء العروض به قصر المدود مثل :

تدق الساعة البطيئة الخطى  
معلنة أن المساق قد انكشف

ومثل :

أجدل جبل الخوف والسأم  
طول نهارى

أشقى فيه العالم الذى تركته وراء جدارى .

ومثل :

حين تصير الرغبات أمنيات

## الليل

السكر - الكأس

ألفاظنا - نقلنا - بقلنا

فالتشبيه فى البيتين الأولين يتم عن حالة الهروب المصحوبة بالنشوة . فى حين يتم التشبيه فى البيتين الآخرين عن وضع التوطن أو التجنس التام . أى أن التجربة تبدأ بالفعل السلبي . وتنتهى بالاستسلام الكامل لدورة هذا الفعل ، بحيث يصبح هذا النوع من الحياة المحبطة بديلاً وشعاعاً مألوفاً :

« لا يعرف الليل سوى من فقد النهار

هذا شعارنا ..

لا تبكنا : بأبها المستمع السعيد

فنحن مزهوون بانهمنا » .

وفى بين البداية والنهاية يقوم الشاعر بإشباع الإيقاعات الناتجة عن استغراقه فى وصف عيني المرأة على هذا النحو :

عينان سوداوان

.....  
عينان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

وتصمت العينان : ترجعان

عميقتان صمتا ..

غريقتان موتا ..

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة عناصر دالة . ثم ألف بينها سياقاً بطريقتين مختلفتين عن طريق « الاستبدال » ، على نحو نتج عنه تنويع العلاقات وثراؤها بين عناصر التركيب على المستوى الصوتى والسميولوجى . وإن أفصت حلقاتها - على المستوى الدلالي - إلى بعضها البعض دون اختلاف يذكر .

## عينان

عميقتان موتا  
غريقتان صمتا

وفى « أغنية الى الله » يلجأ الشاعر فى البداية إلى نوع من « التدويم التحوى » ينحصر فى تكرار صيغة الأمر :

ليبتئز ...

ولنتغرب ...

ولنتكسر ...

لأنها بعيدة المطال في السما ...

... الخ

وجدير بالذكر أن استغلال الطاقة الإيجابية الكامنة في طبيعة هذه الأبنية الصوتية لما يسمح بالترجيع والتنغيم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حميماً بالجمال العاطفي الذي تدور في فلكه هذه القصائد ، ويتجاوب مع حالة البوح أو البث الوجداني التي يقع الشاعر تحت تأثيرها .

٣ - تكرار صيغة النداء بشكل يوحي أن لهذه الظاهرة الأسلوبية البارزة وظيفة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوي كما في قوله :

لغائك يا مدينتي حجي ومبكيا ..

لغائك يا مدينتي أسايا ..

وقوله :

نصرخ : ياربنا العظيم يا إلهنا ..

أليس يكفي أننا موقى بلا أكفان ؟ !

أليس يكفي أننا موقى بلا أكفان

حتى تذلل زهونا وكبرياءنا ؟ !

وقوله :

ياربنا العظيم ، يامعذبي

اخترت لي ، لشد ما أوجعتني

ألم أخلص بعد ،

أم ترى نسييتي ؟ !

الويل لي ..

نسييتي ..

نسييتي ..

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشادية التي تغلب على بعض القصائد الغنائية بقدر ما يرتبط على المستوى السياقي بعنصر الدلالة الذي يتمثل هنا في الشكوى أو الإنكار .

٣

وفي (أغنيات تائمه) تأخذ أبعاد التجربة الشعرية في الاتساع والتنوع ، وتنحو تجارب الشاعر منحي أكثر تعميمياً وشمولاً ، كما يتراخي العصب الغنائي الاستبدالي بعض الشيء وتخل الحركة السياقية بأشكالها البسيطة لتلعب دوراً بارزاً على مستوى التشكيل والدلالة . ففي قصيدة

(أغنية من فيينا) يأخذ الحدث القصصي في النحو تدريجاً حتى يصل إلى ذروته في المشهد السياقي الأخير :

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الخبز والمثونة

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها ..

في نصفه ، تباعدت ، فرقنا مستعجل يشد طفله .

في آخر الطريق تقفت - ما استطعت - لو رأيت

مالون عينها

وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني : من أنت ؟ !

وتتلور في هذا المقطع خلاصة التجربة الوجدانية التي تشير إلى استحالة التواصل الإنساني ، وإلى تعثر تجربة الحب نتيجة للشعور الدائم بالاعترا ب . وبظل الجنس هو اللغة الوحيدة المشتركة ، التي تربط الشاء وفئاته . والتي ينسج حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية في المشها الأول . (لاحظ استعماله للمفردات التي تشير إلى طبيعة التجربة الحسية : رذفها - حلمتها - عطشني - جائعة .. كما لاحظ استعماله للأفعال : يشهق - أحسها - أرقبها - أشمها .. وأيضاً تكراره لصيغة النداء : يا جسمها الأبيض قل ..

أربع مرات في سياق تصويري يهدف إلى احتواء فعل الجنس على مستوى البنية الشعرية ، وهو ما تؤكد الاستعارة في :

تجاوزنا كثيراً في المساء

تجولت سعيداً في حدائقك

نهلت من حواف مرمرتك .

وفي قصيدة (الحب في هذا الزمان) يكسب العنصر الدرامي فاعليته الوظيفية من التقاط خط المفارقة الكامن في واقع الحياة ، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً في تدعيم تأثيره :

آخره . . . أوله .

السعادة . . . الشتاء .

الموت . . . السأم .

وجدتها . . . حقدتها .

فعنصر الدراما ينبع في البداية من هذا الحوار المقتضب :

- ما آخر الطريق ؟

- وهل عرفت أوله ؟ !

ثم يأخذ في التمعن مع طرح الاحتمالات المتناقضة التي بثيرها السؤال :

هل تذكرنا السعادة ؟

كيف توضع النهاية المعادة ؟

هل سيكون في العيون وجدها ؟

هل سيكون في العيون حقدتها ؟

.... وهكذا .

ويعمل هذا العنصر إلى ذروة فاعليته في :

ورغم علمنا

بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا  
تنفضه أنامل الصباح  
وأن ما نهمسه نتعش أعصابنا  
يقتله البواح  
فقد نسجنه  
وقد همسنه

ويلعب هذا الملمح (السيزيفي) دوراً جذرياً في تجسيد عملية الصراع المعهودة بين (الواقع) و (الفعل) ، حيث تتبع المفارقة المؤلمة من اجتماع الإصرار على الفعل والعلم بلا جدواه في وقت واحد ؛ وهو ما تنشئ به الأفعال المتقابلة :

• • • ننسجه • تنفضه  
• • • نهمسه • يقتله

ويفضي هذا الصراع كالعادة إلى الإذعان الهادئ في قوله :

ولنمسخ الظلال عن عيوننا  
ولنبسم في ثقة بأن ما حدث  
كان إرادة القدر  
وأن أمراً أمر

أما عن (البديل) فهو ينحصر في ( الضياع الوجودي ) كما تنشئ به الأبيات الأخيرة في القصيدة :

ولنتطلق مغامرين ضائعين في البحار المعكرة  
نمد جسمنا الحديد . والضلوع المقفرة  
في الغرف الجديدة المؤجرة  
بين صدور آخر معتصرة

وأوضح أشكال الحركة السياقية هو ما لجأ إليه الشاعر في قصيدة (حكاية قديمة) ، حيث اعتمد على حدث ذي خلفية زمنية ما ، ومضى في إشباعه على نحو قصصي بسيط :

كان له أصحاب  
وعاهدوه في مساء حزنه  
ألا يسلموه للجنود  
أو ينكروه عندما يطلبه السلطان  
فواحد أسلمه لقاء حقنة من النقود  
ثم انتحر  
وواحد أنكره ثلاثة قبل ابتلاج الفجر  
وبعد أن مات اطمانت شفتاه  
ثم مشى مكرزاً مفاخرأ بأنه رآه  
وباسمه صار مباركاً معنداً

والشاعر هنا يتركز على ضمير الغائب على نحو يعنى إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة كبيرة . وهذا ما يعد السمة الغالبة على الشعر الملحمي بوجه عام .

ويعمد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً فعلياً في قلب

المأساة بطرحه هذا التساؤل :

والآن يا أصحاب  
أسألکم سؤال حائر  
أيها أحبه ؟  
من خسر الروح فأرخص الحياة  
أم من بنى له معابداً  
وشاد باسمه منائر  
قامت على حياة  
نجت لأنها تنكرت

ثم يسعى بعد ذلك إلى تفريع هذا السؤال على نحو ثلاثي . ويترك المسألة برمتها مفتوحة الأقواس لاجتهادات العقل الإنساني :

والآن يا أصحاب  
أيها أحبه ؟  
أيها أحب نفسه ؟  
أيها أحبنا ؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحضر في ذهنه قصة المسيح عليه السلام في أثناء كتابته لهذه القصيدة ، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات المثيرة على هذا النحو الفلسفي العميق .

وفي قصيدة (لوركا) ينحل العصب السياقي الدرامي تماماً - برغم الإمكانات الدرامية العديدة للحدث - لتلعب البنية الغنائية على مستوى التعبير دوراً متزاجاً يهدف إلى :

١ - إشباع الحاجة العاطفية للرثاء عند الشاعر .

٢ - توليد إيقاعات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكرار . وهي تتبع أصلاً من بعض الصور الغنائية التي أبدعها لوركا نفسه في قصيدته المسماة بـ (أغنية الميدان الصغير) (٤) .

فالإشارة إلى النافورة والميدان والأطفال والليل الهادئ الذي يتحول من إطار لغناء الأطفال في الميدان الصغير إلى إطار لمقتل لوركا . والسوسة البيضاء والأجراس التي يغلفها الضباب ، والاقترابات من النجوم ، والقلب المملوء بالنور ، والنحل ... الخ . (٥)

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الفنية الموحية في قصيدة صلاح عبد الصبور على نظائرها في قصيدة لوركا المعروفة .

وشيء من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة (بودلير) ، حيث تلعب الطبيعة الاستبدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بنية القصيدة . دون أن يكون للطبيعة السياقية الدرامية دور مماثل . فالشاعر يلجأ إلى ضمير المخاطب لتجسيد الحالة الوجدانية التي تعتمد على (المناجاة) وهو يلجأ في إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين الضابط . حيث نجد (أنت) دائماً صدها في (أنا) ، كما أنه يلجأ إلى نوع من التدويم والتكرار في صيغ النداء التي يختم بها المقاطع في مثل :

يا اسير الفؤاد الملول

وغريب المني ..

يا صديق أنا ..

لو أننا كنا نجمتين جارتين

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق

وتشغل صورة (البحث عن الحلم المفقود) الذي يتمثل في :  
العشق ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسية في القصيدة ، كما  
يلعب التكرار في : لم نجد .. لم نجد .. دوراً مهماً في تأكيد (انتفاء  
المنشود) على مستوى الدلالة .

ويلجأ الشاعر إلى اقتباس بيتين من شعر بودلير نفسه هما :

Hypocrite Leteur

Mon Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا التضمين إلى :

١ - إبراز التشابه الحميم في طبيعة الرؤية بين الشاعرين على  
مستوى الدلالة .

٢ - الاستفادة على المستوى الجمالي من دور العنصر البصري في  
تكوين المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الخيل في طبيعة  
الدلالة التصويرية للشعر . ويلعب تراسل الخواس دوراً هاماً في عملية  
الإنشاء .

(٤)

وفي مقابل (أناشيد القرار) يكتب الشاعر (أغاني الخروج) .  
حيث يستبدل فيها بتكنيك (الإسقاط) تكنيك (التحول) . فالشاعر  
يشد الانعناق من ربة الأشياء عن طريق اكتشاف يونوييه الخاصة في  
هذه الأشياء ومن ثم اللواذ بها .

إنه يستبدل بموطنه القديم موطناً آخر أكثر رحابة وأكثر جمالاً .  
فمدينة (النور) التي (تزخر بالأضواء) تقابل مدينته القديمة التي اتخذ منها  
(حججه ومبكاها) . والتي ما فتئت تمنحه الأسى والرغبة والدموع . وعبد  
حبيبته اللتان يخط بينهما (جناح قلبه الترق) ويصفها بقوله :

«هدبها وثير

خبرهما وفير»

تقابلان عيني فتاته القائمة اللتين (تخشان النور في النهار) .  
وتنضحان (بالجلال المر والآخر) :

عينان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

فإن تكلمتا ..

تندتا نعاسة ولوعة ومقتا ..

وتنتفي المسافة الفاصلة بين الشاعر والطبيعة فيحل الشاعر في مظاهر  
الطبيعة ويتحد بها :

لو أننا كنا كغصني شجرة

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

أى إن الطبيعة في تجلياتها المختلفة قد صارت تحمل في طيها بذرة  
التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل في جزئياتها القائمة (الثناء -  
البرد - الظلمة - الرد) إرهاباً عميقاً بالموت :

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرد

ترجني خوفاً ..

وحينما ناديت لم يستجب

عرفت أنني ضيعت ما أضعت

واختلاف طبيعة الرؤية في الحالتين يكمن أساساً في الفرق الكامن  
بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (القرار) وبين الرغبة الباطنة في  
تجاوزه أو التحول عنه (الخروج) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى  
يخضع الشاعر إلى التساؤل في شك عن حقيقة عالمه الجديد :

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟ !

أم أنت حق ؟ !

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يحلم الإنسان بما ليس في وسعه أن  
يمنحه الوجود الفعلي :

لو أننا ..

لو أننا ..

لو أننا .. وآه من قسوة (لو)

يا فتني إذا افتتحنا بالمني كلامنا

وقد يفقد القدرة في النهاية على الحلم :

ماذا جرى للفراس الهام ؟

انخلع القلب وولى هارباً بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

ولكنه يظل يشد من يعبده للفراس القديم الذي فقدته منذ أن  
(داست في فؤاده الأقدام) و (جلدته الشمس والصقيع) لكي تذلل  
كبرياءه وتقتل طموح أحلامه :

يا من يدل خطوتي على طريق الدمة البريئة

يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطني الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

لا ليس غير (أنت) من يعيدني للفراس القديم  
دون تمن



## دون حساب الريح والخسارة

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة في (أغاني الخروج) حيث تلعب الإمكانيات المختلفة لمحو الاستبدال دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، كما يلعب التراوح في التنعيم بين الصعود والهبوط، وفي الإيقاع بين القوة والضعف، وفي الطول وسرعة الأداء، دوراً صوتياً لافتاً يثري بانثاق الدلالة من الأثر السمعى هذه الأصوات بتنويعاتها المختلفة.

ففي قوله من قصيدة (الخروج):

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة  
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة  
أواه يا مدينتي المنيرة  
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً  
مدينة الرؤى التي تمنح ضوءاً

يلعب تكرار الصوت دوراً دلاليًا متميزاً في تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التي نشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (المدينة المنيرة - الرؤى - ضوءاً) هو مناط إيقاعها الدلالي، حيث ترتبط أكثر من ظاهرة صوتية في هذا المقطع بحالة (الحنين الجارف) أو (الشوق المحموم) إلى استشراف هذه البيوتوبيا.

وأبرز هذه الظواهر هي:

١ - التكرار

٢ - قوة الإسماع في أصوات ال (و . د . ء) وهي الأصوات التي تميز المقاطع الأخيرة من الأبيات (مدينتي المنيرة - الظهيرة - تشرب ضوءاً - تمنح ضوءاً)

٣ - طول الصوت في المقطع المفتوح ( ء . أ ) في البيتين الأخيرين على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الجارحة.

وفي قوله من قصيدة (أحلام الفارس القديم):

الشمس أرضعت عروقنا معاً  
والفجر روانا ندى معاً

أو قوله:

وفي الربيع نكتسى ثيابنا الملونة  
وفي الخريف نخلع الثياب نعري بدنا

أو قوله:

بضمنا معاً طريق  
بضمنا معاً طريق

يعمل طول الصوت وبطء الأداء في (معاً - بدنا - طريق) على أداء دلالة عاطفية مماثلة.

ومما لاشك فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد في أساسها على

الشخص المتكلم نفسه، أو على حالة من حالات الانفعال التي تمر به. ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نفسية معينة - لما يفرض على الباحث الاهتمام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات المختلفة التي تساعد على أدائها<sup>(١)</sup>.

(٥)

يقول صلاح عبد الصبور نقلاً عن أحد النقاد: إن عقل موجد الأساطير هو النموذج الأعلى لعقل الشاعر.

ويرى توماس مان أن الأسطورة هي أساس الحياة وهيكلك الوجود اللازمي، والصيغة المقدسة التي تناسب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور.

ويلتقي الشعر والأسطورة في إضفاءها على الزمن مزية خاصة تجعل الماضي مستقبلاً دائماً، وقابلاً لأن يكون حاضراً في جميع الأوقات. ومن هذه الوجهة فإن الفنان الكبير - كما يقول «إلياد» يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ. وهو بهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي. إن الرؤية الشعرية التي تعتمد على عنصر الأسطورة تعثر في الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلماً لا يمت بأي صلة إلى العنصر العادي المألوف، وبهذا تعمل على أن تعيش «الفانتازيا» في الواقع نفسه فتكمل لها الدورة الخيالية. وتكون عالماً جديداً ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية. وتعود طبيعة هذه الرؤية إلى جهد شخصي للفرد الذي يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن كشف الواقع الذي تتلقاه حواسه. على نحو يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقي معاً.

وفي قصيدتي (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) و (من مذكرات الصوفي بشر الحافي) يستدعي الشاعر عنصري الأسطورة والتراث الشعبي للحديث عن بعض شواغله وهمومه الفكرية، ويلجأ إلى (القناع) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية. والدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر. ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو - بالأحرى - حفر القصيدة في التاريخ.

والملك (عجيب بن الخصيب) شخصية فولكلورية ورد ذكرها في إحدى قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث نشهده صعلوكاً خرج عن ملكه إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة في البلاد والتعرف على الناس. وقد حاول الشاعر أن يصف حال (عجيب بن الخصيب) هذا قبل رحلته التي حولته أهواها من ملك إلى صعلوك. إذ نما في بلاط ملكي ملئ بالتخليط في كل شيء، التخليط من الأنساب، إذ لا تصح نسبة الولد إلى أبيه، والتخليط في الأفكار، إذ يزدحم بالفلسفة والحذلق. ثم ها هو ذا يشهد الشر ويفترقه. فلا يكاد يجد له طبعاً. إن هذا البلاط هو صورة للكون. وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع. وها هي ذي القوى العليا تسلم الروح. تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة. بقدر من

كى يفقأ عين الإنسان الثعلب  
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى  
واهتر السوق بخطوات الإنسان الفهد  
قد جاء ليقر بطن الإنسان الكلب  
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

ويعتمد الشاعر في هاتين القصيدتين على أكثر أشكال الحركة السياقية تعقيداً، حيث تتألف القصيدة من عدة حركات، وهذه الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث في إطار زمانه ومكانه الخاصين تجسداً يتبلور من خلاله هذا التفاعل الحي بين أطراف الصراع المختلفة. وقد تدق الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد كبير.

وتلعب كثير من المفاعلات الدرامية كالحوار، والتقاطع، والمرج، وتعدد الأصوات، دوراً وظيفياً متميزاً، يساعد على تنامي الرؤية الدرامية العامة وبلورتها في القصيدة، والوصول بها إلى ذروة التكثيف الشعري وفاعلية الأداء.

ومهما اختلفنا حول الرؤى والدلالات التي تطرحها قصائد هذا الديوان فسوف يظل صلاح عبد الصبور في وثيقته الحزينة (أحلام الفارس القديم) شاهداً على عصره بكل ما يروج به من التخليط والعشوائية والزيف. وسوف تظل قصائد الديوان شهادة إدانة لهذا العصر وإنسان هذا العصر على السواء.

#### مراجع البحث

- (١) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر - بيروت ١٩٦٩، ص ١١٩.
- (٢) د. صلاح فضل: نظرية البنية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٣٩٣.
- (٣) انظر تعريف صلاح فضل لما سماه ظاهرة (التدويم)، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، يوليو ١٩٨١، ص ٢١١ وما بعدها.
- (٤) انظر ترجمة محمد عبد الله الشفيق لهذه القصيدة عن الإنجليزية، مجلة الشعر، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤، ص ٨٤ - ٨٦.
- (٥) محمد عبد الله الشفيق: أحزان الفارس - مجلة الشعر، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤، ص ٨٦.
- (٦) د. عبد الرحمن أبو ب: أصوات اللغة - الطبعة الثانية ١٩٦٨، مطبعة الكيلاني، ص ١٤٨ - ١٤٩ بتصرف يسير.
- (٧) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر - بيروت ١٩٦٩، ص ٩٩.
- (٨) د. صلاح فضل: منحنى الواقعية في الإبداع الأدبي - هيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٣١٢.
- (٩) القصص السابق ص ٣٠٩، ص ٣١١.
- (١٠) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر - بيروت ١٩٦٩، ص ١٠٠.
- (١١) القصص السابق ص ١٠١.
- (١٢) القصص السابق ص ١٠٢.
- (١٣) القصص السابق ص ١٠٢.
- (١٤) د. محمد مصطفى حدارة: التزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث - مجلة فصول، يوليو ١٩٨١، ص ١١٤.

السفسطة وقليل من الخبرة. وتبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة، إنه يبحث عنها في الجنس وفي المخدر وفي الحلم، ثم يجد أن الحقيقة الوحيدة القاسية في النهاية هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان في الشبكة:

ياخدالم القصر... وياحراس.. وياأجناد  
.. ويا ضباط... وياقادة  
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة  
كى يسقط فيها ملككم المتدلى..

سقط الملك المتدلى جنب سريره

والشاعر يستخدم الحلم عنصراً شعرياً في القصيدة، حيث تتبع الصور فيه نهجاً من التداعي اللفظي والمعنوي معاً. وهذا المنهج نفسه هو الذي نجده في بعض الأحلام التي حكاها لنا فرويد في كتابه الكبير (تفسير الأحلام) فحين يرى الملك عجيب بن الخصيب نجم الدب القطبي، يذكر حيوان الدب، ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول إلى صورة حيوان الدب، ثم يخطو حيوان الدب نحوه ليأكله أو يعلقه بين فكبيه. إن خوف السقوط مائل دائماً في ذهن الملك المخلوع القلب. وفي قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الخافي) يستخرج الشاعر القيمة من القصة التاريخية ويبعد عرضها على تجربته الخاصة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعي.

ويعترف صلاح عبد الصبور بأن هذه القصيدة قد استدعاه سطر واحد ورد ذكره في أحد كتب الطبقات. وربما ذكرنا هذا السطر بقوله سارتر المشهورة «الآخرون هم الجحيم»، مما يوحي أن لكلنا التجربة الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة، حيث تمثل كلتاها تجربة فردية خاصة. تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية، وإن اختلفت وسيلة الصوفي عن وسيلة الوجودي في ذلك. فالصوفي يسعى إلى نيل الحرية الحقيقية عن طريق (نفي الذات) والانقطاع عن أسباب الحياة. والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعي بنطوى على فقدان كامل للشعور بالأنا. بعكس التجربة الوجودية.

والرؤية الصوفية في قصيدة (مذكرات بشر الخافي) تهدف إلى دمج الإنسان والوجود بالعقم والتحلل. والسوق في مذكرات (بشر الخافي) هي كالبلاط الملكي في مذكرات (الملك عجيب بن الخصيب). تمثل صورة مريضة للكون. تقوم على العناد والزيف:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ  
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف  
على الإنسان الكركي  
فشى من بينهما الإنسان الثعلب  
عجباً...  
زود الإنسان الكركي في فك الإنسان  
الثعلب  
نزل السوق الإنسان الكلب

# الإبحار في الذاكرة

## وصيرة شاعر كبير

□ محمد بدوي

١-١

يتيح ديوان «الإبحار في الذاكرة» للناظر فيه - باعتباره آخر دواوين صلاح عبد الصبور - فرصة تأمل في صيرورة شاعر كبير . راد مع رفاق له طريقاً صعبة ، ملأى بالخطر والأشواق والمزلق ، متحملاً فيها الكثير الكثير من العناء والعنت . ولقد أفاء الشعر على محبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب وامق . على نحو جعل الشاعر يرى كل شيء بدءاً إلا مولاه الشعر ، الذي سلم له من كل سعيه الخاسر . ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصدور ديوانه «الإبحار في الذاكرة» ، وأصبحت بنية شعره في انتظار من يدرسها ويحددها ، متوسلاً لذلك بأدوات البحث العلمي التي تتيحها إنجازات النقد الطليعي الحديث ، والتي ترى في شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة ، التي تسلم نفسها لأدوات الناقد باعتبارها دليلاً بالغ التعقيد . هذا الدليل المعقد صعب المسالك لا يمنح نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الحميمة التي تستبطن النص ، وتتوسل بإنجازات علم اللغة الحديث في الكشف عن القوانين الداخلية له ، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة<sup>(١)</sup> في طبقات النص ، والمتجاوبة مع كليات القول الشعري .

إجمالي القصة ، تجريدات . وسوف نتعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً . وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى ست حركات ، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان . وهذه الحركات هي :  
الحركة الأولى : قصيدتنا «إلى أول جندي رفع العلم في سيناء» ، «إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء» ، علاقة الشاعر / الوطن .  
الحركة الثانية : قصيدة «الشعر والرماد» ، علاقة (الشاعر / الشعر) .

الحركة الثالثة : قصيدة «حوار» ، علاقة (الشاعر / المدينة) .  
الحركة الرابعة : قصيدتنا : «شذرات من حكاية متكررة وحزينة» . «إجمالي القصة» ، علاقة (الشاعر / المرأة) .  
الحركة الخامسة : قصيدة «الموت بينها» ، علاقة (الشاعر / الله) .

الحركة السادسة : قصائد : انتساب ، الخبر ، الإبحار في الذاكرة ، تكرارية ، ليلية . تجريدات ، علاقة (الشاعر / الآخرون) .  
ومن الواضح أن المحور هو «الشاعر» ، وكأنه مركز دائرة تضحي العناصر الأخرى مجرد علامات تدور في فلكها .

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر دواوين الشاعر ، أن نقرر - بادئ ذي بدء - أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التي تكون نصاً كبيراً أي بنية ، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر الشاعر . منذ أن أصدر ديوانه الأول «الناس في بلادى» . فالاختلاف بين «الناس في بلادى» ، و«الإبحار في الذاكرة» ، اختلاف دال على تحولات بنية واحدة ، لا على اختلاف بنيوي . ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكون بنية دالة ، تحتوي على نسق من القول ، ينضى إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن «الوحدة والصراع» معاً . ولا يمكن درسها بعيداً عن جدها الداخلي .

١-٢

يحتوي الديوان . الصادر في عام ١٩٧٩ عن دار الوطن العربي في بيروت ، على قصائد كتبت بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٨ ، وهي قصائد تتفاوت في طولها وفي أهميتها ، وتضم سمات شعر صلاح عبد الصبور المتفاعل مع نفسه وحركة وطنه وتغيرات مجتمعه . وهذه القصائد هي : إلى أول جندي رفع العلم في سيناء ، إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء . الشعر والرماد . انتساب . حوار ، الخبر ، الموت بينها ، الإبحار في الذاكرة ، تكرارية ، ليلية ، شذرات من حكاية متكررة وحزينة .

الأصابع ، مطارود بلعنة ميتافيزيقية ، وهي لذلك تحيا في زمن مكرر :

الليل الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام . وخطوات الأقدام ...

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكمن في اغترابه عن نفسه وعن الله وعن الآخرين . وفي قصيدة «الموت بينها» من هذا الديوان . ما يضعنا وجها لوجه مع هذا الاغتراب . (٣)

## ٢ - ٢

نضعنا قصيدة «الموت بينها» : مباشرة في عالم الأسطورة بكل ما فيه من غنى وثراء وتراكم ، وعلى وجه التحديد في أسطورة شهيرة . هي أسطورة الرقص لمشبته الخالق التي استلهمتها قصائد ضخمة من قبل في الفردوس المفقود ليلتون حتى العقاد وأمل دنقل في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» . ونحن - في قصيدة الموت بينها - نستمع إلى صوتين . أولهما هو صوت الله ، وتسميه القصيدة «صوت عظيم» . وثانيهما هو صوت آدم الإنسان ، وتسميه القصيدة «صوت واهن» . ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية ضدية تبدى - أول ما تبدى - في الصفتين اللتين ألحقتها القصيدة بالصوتين : عظيم / واهن ، بادئة بهذه الآية لقرآنية :

والضحى

والليل إذا سجي

ما ودّعك ربك وما قلى

وللآخرة خبر لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى

فبرد «الصوت الواهن» منسائلا :

أين

أين عطائي يارب الكون

هأنذا أتعثر بين البابين

هأنذا أسقط في المابين

قربت . فأعطيت

حقى بللت الشفتين بماء التسليم

وأنبئت الریحان على الكنف

ثم منعت

أى أننا أمام «رجل يوحى إليه» . يسمع صوتا عظيما مقدسا . يقسم قسدا مقدسا بلحظتين مختلفتين ، هما الضحى والليل . مؤكدا «لعبده» أنه لم يودعه ، واعدأ إياه بالعطاء . وهذا الرجل ، الذي يسمع صوت الله المقدس ، متعثر بين القرب والبعد ، والعطاء والمنع ، وهو رجل عبد . أعنى أن العلاقة بينه وبين الله هي علاقة عبد بخالقه . مما يشي بخير التصورات الإسلامية ، حيث الله قوة مفارقة ليس كمثلها شيء ، على النقيض من الرؤية المسيحية التي تجعل العلاقة علاقة أب / ابن . على

تجاول هذه القراءة أن تتعرف على بنية هذا الديوان في سياق شعر الشاعر . وهي لذلك تجهد في الربط بين العناصر التكوينية التي يضمها الديوان وخصائص القول الشعري ، مع التسليم بأن درس «رؤية العالم» لدى شاعر معطاء كصلاح عبد الصبور تتطلب ، أول ما تتطلب . استقراء تجريبيا صبوراً وطويلاً لظواهره الجمالية وخصائصه البنائية . مع الكشف عن العلاقة الجدلية بين القول وكيفياته . وهي لذلك تعنى الفهم المخايف للشعر والمسرح الشعري والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح عبد الصبور . إن الكشف عن «رؤية العالم» - فيما أرى - مغامرة صعبة . لكنها محسوبة ، وهي تعنى شكلاً أرقياً من أشكال التحليل الأدبي ، إذ هي تتوسل من خلال علاقات النص إلى «الموقف من العالم» . دون أن تعبر تخوم النقد الأدبي إلى مجالات التحليل السوسولوجي . وهي حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع والاقتصاد السياسي والتاريخ ، تجد نفسها ، ومعها الناقد ، في منطقة علم اجتماع الأدب . ومن المؤسف أن الأبحاث السوسولوجية . والسياسية والاقتصادية في بلادنا مازالت تتعثر ، قانعة بنتائج عامة . مما يجعل مهمة عالم اجتماع الأدب جد عسيرة .

ومن المهم أن أؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تقدم محض تخطيطات أولى لدرس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعم لنفسها أكثر من ذلك .

## ٢ - ١

لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة . ولا يعنى هذا أن الشاعر يكرر نفسه ، بقدر ما يعنى أن رؤيته قد اكتملت وأضحت محددة القوام ، بعد أن أصدر عدداً كبيراً من الدواوين والمسرحيات وكتب الدراسات والحواطر . فقد استطاعت هذه الإصدارات أن تقدمه صائفاً لرؤية تتميز بالأصالة والجدة : رؤية كونتها تجربة عريضة ممتدة . متأسكة وذات حضور قوى في شعرنا الحديث . وفي رأي أن الولوج إلى درس هذه الرؤية ينبغي أن يتم من خلال باب رئيسي هو «ذات الشاعر» . قد تعدد المداخل وقد يختلف الدارسون في كيفية اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور ، إلا أن تعدد المداخل أو اختلافها يقود في النهاية إلى الذات : ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين . التي ترى العالم رؤية أصيلة لا تعتمد على معطيات العالم الخارجى كما هي في تجسدها العيني . بل على ما تصوغه هي من صياغة جديدة . هذه الصياغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع . تبكر قانونها الخاص . مبتعدة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلى . بيد أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعنى إلا أنها «واقع مختلف» . وقد يكون مضاداً . ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع في شكله الغفل المتبدد هو . على التحديد . موقف منه وشاهد عليه .

ولا تبدو هذه الذات Subject (١) - رغم تميزها - قافرة فوق معوقات الواقع . كم لا تبدو متسرنة بتعال كوني ، يضعها في مستوى ذات الله الخالقة ، إن هي إلا ذات إنسان مهزوم . مجذوذ



أو في جحر التورية وشق الإيماء  
أحيا لا أحيا  
لكني أنثر أشلاي كل صباح  
وأجمعها كل مساء  
أنحسها ... أحضيا . أحمد فطنى الصفراء  
( أن أبقتى حياً حتى اليوم )  
حتى ينقذ برأسى النوم  
أو الإغماء

لقد هجر الله عبده ، وتخلت عنه شمس عيونه ، تاركة إياه في  
الظل ، بحياة مفرغة من المعنى الحق للحياة . متوسلة بفطنة صفراء .  
متخفية في التورية والإيماء ، فيحدث الشرخ الداخلي ، وينقسم الإنسان  
على نفسه :

ماذا تبغينى .. يا رباه ؟  
هل تبغى أن أدعو الشر باسمه  
هل تبغينى أن أدعو القهر باسمه  
هل تبغينى أن أدعو بالأسماء الظلم . وتخلق  
القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والفقر  
الروحي ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،  
والتعذيب ، وتبرير القسوة ، والإسفاف العقلي  
وزيف الكلمات ، وتلفيق الأنباء ...

لقد رفض آدم « صلاح عبد الصبور » أمر ربه ، إذ في إنفاذه مجابهة  
صعبة وخطرة مع العناصر التي صنعت القهر والظلم وتخلق القوة والطغيان  
وغيرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته .  
« أخرج منها فإنك رجيم  
أخرج منها فإنك رجيم »  
فيرد « الصوت الواهن » :

دثرينى ، دثرينى  
زملينى ... زملينى  
وخذنينى بين نهديك وضمينى فلا يجد ...  
الصوت الإلهي طريقاً لصماخى وعبوى

لقد شوهت العلاقة المقدسة ، وأخرج آدم من الجنة رجيماً ملعوناً ،  
وليس له من مهرب سوى أثنائه - الأرض ، يجد في صدرها ملجأ يلوذ  
به من الصوت الإلهي الذى يطارده .

وحين يلحق بعلاقة الله - الإنسان كل هذا القدر من التشويه .  
يحضى الإنسان في الأرض منقسماً على نفسه . وحيداً متلفعاً بأحزانه ،  
يلقيه ضجره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يهمس للموج بأفانين  
القصص المنحولة ، أو يقدم نفسه لأشجار الغابات قطياً . وإعصاراً  
عاصفاً ، واقتداراً ، بيد أنه يستشعر ، إذ « يهبط ظله في ظله » ، أن ثاباً  
الزبد البيضاء تفر متبسمة في سخرية ، وأن أشجار الغابات والجبل  
المتوحد يتحدثان عن سوء أحواله . فيصرخ :

أن هذا العبد متميز ، إذ يتلقى وحياً من الله عن طريق وسيط . عن  
طريق ملاك منقاد ذهبي . يوافيه في أعقاب الليل المسحور ، وفي ألم  
كاللذة يتزعه من بين ندامى « دار الندوة » ، يرفعه منهوكاً شتيت الروح .  
ثم يحس به حتى يلقبه في بطن الغار .

وكلمنا معنا في قراءة هذه القصيدة ، انضحت لنا الصورة رويداً  
رويداً . فنحن مع وسيط من الله يحيى في هيئة ملاك ذى منقار ذهبي .  
إلى عبد يغشى « دار الندوة » فيأخذه من بين الندامى ويلقيه في  
« الغار » . وتتضح سمات العلاقة بينها عندما نقول لنا القصيدة إن العبد  
يطول مكوثه مرتعداً ، متخيلاً أنه « نسي منسى » . ثم تسحقه الوطأة  
النورانية . فيجعلها سرّاً محتوماً بين القلبين :

ثم يتحدث الصوت العظيم :

وعلم آدم الأسماء كلها  
ثم عرضهم على الملائكة .  
فقال :  
أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين  
قالوا :  
سبحانك . لا علم لنا إلا ما علمتنا  
إنك أنت العزيز الحكيم  
قال :  
يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...

وهذه الآيات التي تقدمها القصيدة من سورة البقرة ، تتحرك في  
سياق آخر مختلف ، فقد نفذ آدم أمر ربه وأخبر الملائكة . وفي معرفة آدم  
للأسماء ما يؤكد أن الله محيط بكل شئ : ( فلما أنبأهم بأسمائهم ، قال ألم  
أقل لكم إنى أعلم غيب السموات والأرض ، وأعلم ما تبدون وما كنتم  
تكتُمون ) - ٣٣ سورة البقرة - لكن القصيدة تقف عند عبارة ( يا آدم  
أنبئهم بأسمائهم ) لكي تضع آدم في صورة أخرى مخالفة لما جاء في السورة  
القرآنية : ففي القرآن قام آدم بما طلبه منه خالقه ، فكانت معرفته بالأسماء  
إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم ( وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم  
فسجدوا . إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين ) -  
٣٤ / البقرة - وفي القصيدة يرفض « الصوت الواهن » أمر ربه رفضاً  
مهذباً :

لا . لا .

لا أجرو يا رباه

وكيف أسمى كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر ربه إباءً وكبراً كإبليس<sup>(١)</sup> ، وإنما يرفضه لأن  
علاقته بربه قد فقدت ما كان لها من قداسة بسبب نكوص الإنسان عن  
دوره . في المجابهة الصريحة .

.. فأننا منذ زمان ، مذ هجرتنى شمس عيونك

وألفت الظل الرواغ

انحنى أحياناً تحت جدار التشيه

آه ضقت بحالي ، بأكاذيبي ضقت  
لو يلتف على عنق أحد الحبلين  
حبل الصدق  
أو حبل الصمت

[قصيدة الخبر ص ٥٠]

٢ - ٤

ولو كانت سوداء كابية ، تنضح بالمرارة والحزن ، وتفيض بالخيبة والإحباط . وهو أخيراً أداة تواصله مع الآخر ، الأداة التي تمنحه القدرة على صوغ شهوته لإصلاح العالم الذي لا يعجبه .

٢ - ٣

كيف تكون العلاقة - في هذه الوضعية - مع العالم ، المعينة . الشعر ؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيداً محملاً بخطيئة عصبانه ، فاقد القدرة على الفعل . ومن ثم تبدو له المدنية قائمة سوداء مُحِيطَة ، ترفضه وتوصد أبوابها في وجه الأعراب . إنها بالنسبة إليه مسرح فعلة المفرغ من الإنسانية ؛ مسرح يقهره ويشيه ، فيضحى محض قطعة من قطع المشهد في عروضها اليومية : (٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق  
محدودياً أمرت أن أقف  
أخذت شكل حجرة  
قليلة ، ليستريح ظهره لظهرها مسافر مرهق  
وليلة ليركز المخارب المزهو في مدى الأفق  
على عظامي المكورة  
رأيته المنتصره



إن أشكالاً من القهر تجابه الإنسان ، منها أن محاربا يجعل من عظامه شيئاً يفرس فيه راية انتصاره . لقد تشبأ الإنسان فهو مستلوب الإرادة ، مغلول اليد عن عمل أي شيء يحقق به ذاته الإنسانية . وما هو ذا يغدو مرة شجرة ، ومرة مرآة ، ومرة مقعداً ، أو مصعداً ، أو مكبراً للصوت . وهي ظلال تتجاوب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض الفلاسفة المحدثين ، ممن يرون في العصر تراجعاً عن قيم إنسانية أجهضتها سيادة الآلة وتضخم مؤسسات الرقابة . (٦)

في هذا الإطار يبدو الزمن شيئاً بشعاً رهيباً ، يتلغ الزامر والمزمار . ويغدو الانفلات منه شيئاً يقترب من المستحيل . وليس أمام الإنسان سوى الحب الذي لا يفلت من يد الزمن الرهيبية ، برغم أنه الملاذ الوحيد الذي يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشيء الوحيد الذي يحقق للشاعر بعضاً من عزاء عن جفاف العصر واغتراب الإنسان ؛ فيه يتواصل الشاعر مع الآخر عبر لغة مشتركة ، وبه يمنح الإنسان للإنسان شيئاً من جسمه ؛ إنه فعالية مركزية للشاعر ، صوته وظله في ركاب الأيام المتشابهة المعنى . الضائعة الأسماء ، ولتذكر أن الشاعر يقول عن شعره في ديوان «أقول لكم» : (٧)

لم يسلم لي من سعيي الخاسر إلا الشعر  
كلمات الشعر  
عاشت لتهددني  
لأقر إليها من صخب الأيام المضي

وإذن فالشعر ملاذه من صخب الأيام ، يفر إليه حين تدممه أشياء العالم القاسية . وهو الشيء الذي يستطيع بواسطته أن يحيى تذكاراته حتى

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذي يفر إليه الشاعر ، لاثناء به من جهامة الواقع . فإن ثمة سبباً موصولاً بين الشعر والحب . وبمعنى آخر نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحب . وفي فرحة الحب يتقدم الشعر ، فيضحى شكوى الحبيب وفرسه التي تعبر به إلى الحزن والفرح معاً ، أي يضحى معبراً تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهمومه وأشواقه حين كان غياب الحب يعني حضور الرماد .

وفي الحب يسود المناخ الصوفي . وتفتقرن الحبيبة بالطمس ، ويقترن الكشف بالإخلاص والحضور ، فإذا بالعاشق يهتف : ربي ... ما هذا النور . ويسبق الحب عادة طقوساً تشبه الطقوس الدينية ، يتهل فيها العاشق متوجهاً بالدعاء إلى أشياء العالم :

ياليل ... ياليل ... ياعين  
داويني أيها الغيات الفضية  
يا نجم الليل !  
يا نجم الليل ، امسح ظهري بأشعتك البلورية  
حتى أبدو مصقولاً في آخر هذا الليل  
حين تلامسى إصبعها الوردية

ويقدر ما يحمل حديث الشاعر لليل من ظلال ، تومي إلى شوقه للتواصل مع المجرد ، فإن هذا الحديث يشي باغترابه الذي يصل إلى حد تشويبه ، إذ تدمسه الأقدام والأفكار الهمجية ، ويصبح الحب هنا تواصل إنسانياً ، بعيداً له نصارته . على أن هذا الحب ينطوي على تضاد جلي ؛ إذ العاشق يواجه الفرح ، وهو يستشعر الحزن والوحدة ، أو على حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينيك ، وحيدا حزينا أواجه كفك ..) . إن الحب يحمل جرثومة هلاكة ، إذ أنه - شأنه شأن كل شيء إنساني - تحوطه علائق وشروط ، لا يستطيع الانفلات من إسارها ، وهو إذ يجهد لتجاوز هذه العلائق ، فإنه يخوض معركة رهيبية . تنتهي دوماً بأن يحمل سمات العلائق التي أحاطته ، وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بإمكانات الجييين . وطبيعة الظروف التي جمعتها معا . في ديوان سابق كان الشاعر يرجع إخفاق الحب إلى الزمان ؛ أي العصر ، وطبيعته التي جعلت الحب يحنقن بالفطانة ، لكن ترى أبطمع الشاعر إلى شكل أرق للحب . يتجاوز به هذا اللون من الحب العصري ، أم أنه يحن إلى شكل آخر مختلف . يكون فيه الحب نظرة . قابسامة ، فسلاما . فكلاماً فوعداً فلقاء ؟ لا يقدم ديوان الإبحار في الذاكرة إجابات عن هذه الأسئلة ؛ إذ الشاعر قد طرحها في وقت سابق ، كان فيه العاشق أوفى فتيان القرية في الحب ، وشجاعة قلبه مروية ؛ أما في هذا الديوان فهو ينمذمت عن الحب المجهض . وكأن الطبيعي أن يجهض الحب ، ويختزل في قصيدة صغيرة بعنوان «إجمالي القصة» :

وتفرقنا ...

لا تسألني : ماذا يحدث للأشياء

إذ تصدع

أو للأصدقاء

إذ نهوى في الصمت المفزع

إن الحب . وإن كان ملاذ المهزوم في شعر صلاح عبد الصبور . لا يستطيع أن يصمد أمام رياح العصر المدمرة . فينحسر ماؤه ولا يبقى للأنثى به سوى ابتعاث الذكرى ومعاناة الإبحار في الذاكرة ، حيث يحاصر البحر بالعقبان ، والصوت الأمر له . أن يقدم قربانه للبحر الغاضب ، فلا يجد مناصاً من العودة ، مرتدياً أردية الحكمة : « لا تبهر في ذاكرتك قط » .

وإذا يحاول الشاعر أن يمارس وجوده في الحب والشعر . لا يبقى له إلا مشاعره تجاه الوطن<sup>(٨)</sup> . (الذي يتبدى ، في هذا الديوان ، علاقة رومانتيكية غائمة) ، التي تقف عند الحب العاجز الشجي : إذ ذلك لا يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلج منه المتعب الغيب الأمانى : هو باب الله :

يارب ! يارب !

أسقيني حتى إذا ما مشيت

كأسك في موطن إسراري

ألزمتني الصمت ، وهذا أنا

أغص مخنوقاً بأسراري

وهكذا ينتهي « الإبحار في الذاكرة » لتتغلغل الدائرة ، ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات ، تبدأ بالفرار من الله لتتغلغل بالعودة إليه .

٣ - ١

يتخلل صلاح عبد الصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التي أنقنها في دواوينه السابقة ، مكتفياً بعدد محدود منها ، مما ثبت نجاحه وذاع وانتشر . على أن كثيراً من الوسائل التي تخلى عنها ، تمثل - في نظري - أنضج وسائله التي عركها وطوعها لرؤيته . ويمكن أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع ، وهي التي استخدمها الشاعر من قبل في عدد من قصائده المدوية ، « كالمملك عجيب بين الخصب » و« مذكرات الصوفي بشر الخافي » في « أحلام الفارس القديم » . وبعض أعماله المسرحية الأخرى . وكذلك تخلى الشاعر عن القصيدة ذات الأصوات المتعددة ، وهي التي تضم أكثر من صوتين . وكان قد بدأها في « الناس في بلادى » في قصيدة « رحلة في الليل » . ووصل بها إلى قمتها في قصيدة « الظل والصليب » من ديوانه « أقول لكم » . وهناك وسيلة أخرى كانت قد نضجت في قصيدة « المرأة والشمس » من ديوان « تأملات في زمن جريح » ، وأعنى بها المفارقة التي تتكى على التوازي بين الشمس والمرأة ، إذ تتوازي حركة المرأة مع حركة الشمس في أسلوب رمزي يبرز أقول امرأة وحيدة عجوز .

وفيما نرى فإن ديوان « الإبحار في الذاكرة » هو أكثر دواوين الشاعر غنائية . وأكثرها التصاقاً بذاته . ولا يعني هذا أن الصلة منبثة بين الديوان الأخير والدواوين السابقة عليه ، وإنما يعني أن الشاعر قد اقتصر فيه على عدد محدود من الوسائل التي ابتدعها أو استعارها . وهذا الاقتصار مرتبط بالحركة الأخيرة من تحولات البنية الشعرية لديه : إذ يمكن القول : إن النص الشعري في هذا الديوان يميل إلى سيادة القصيدة الغنائية . وهو بقدر هذا الميل يبعد عن الوسائل التشكيكية التي تمثل أحد مستويات البنية المتراكبة المتداخلة . التي تألفت ووصلت إلى ذروتها في الحركة الثانية من تحولات البنية الشعرية . في دواوين أحلام الفارس القديم وشجر الليل وتأملات في زمن جريح : وفي مسرحياته الشعرية جميعها .

٣ - ٢

يقدم الإبحار في الذاكرة علماً موعلاً في الذات : فهو أكثر دواوين صلاح عبد الصبور إيغالاً في عالم خاص ذاتي ، يبدأ من تهدم العلاقة بالله ثم مراجعة العالم المربوب الذي لن يبرأ . وإذا كان الإنسان في وطأة عنائه وشقائه يجار طالباً الموت : فإن ذلك ينبغي ألا يخذلنا . فنظن أن الشاعر يرى الموت حلاً ، إنه يجار طالباً الموت حين تنغلق دونه السبل . وتنتقل الوطأة ، ويصبح جهد الإنسان في الانفلات من الوباء لا طائل منه . هنا يأتي الشعر باعتباره سبيلاً يحقق به الإنسان توازنه : لأن الشعر قادر على اقتناص اللحظة التي مضت فأضحت غير قابلة للاستعادة . وهو لا يستعيد اللحظة الماضية فحسب ، بل يشبها ويتعنها بحسنة تنفج بالحياة . إن الشاعر أسير ذكره التي يأتي جهاها من كونها ذكرى تقع في زمن مر<sup>(٩)</sup> . ومن هنا نفهم السر الكامن في سيادة الفعل الماضي . الذي يمكن الشاعر من الاستحضار والفرار إلى تذكاراته . على أن الشاعر لا يبتعث ذكرى وحسب ، بل يبتعث ذكره الخاصة ، التي تكون فيها أناه محورا أساسياً . فيصبح طبيعياً أن يتوجه بالخطاب إلى شخص ما هو القارئ التخيلي ، ويصبح طبيعياً أن تكثر « أنا » التي تستدعي « أنت » في محاولة للتواصل مع الآخر . وهذا ما نجده في قصيدة « الإبحار في الذاكرة » ، حيث يظل الشاعر « ساردا لحدث مضى حين تأهب للرحلة في ذاكرته » . وفي آخر القصيدة : يغير الخطاب من « الحديث إلى القارئ التخيلي » إلى شخص متعين ، ناصحاً إياه بقوله : « لا تبهر في ذاكرتك قط ! لا تبهر في ذاكرتك قط » وهو الأمر نفسه الذي يحدث في نهاية قصيدة « تكرارية » :

لا تبهر عكس الأقدار

واسقط مختاراً في التكرار

٣ - ٣

ولما كان الشاعر يتخذ الشعر فعالية نفسية باعتباره ملاذاً له « من صخب الأيام المضني » ، ولما كان الشعر يرتبط بمحاولة التواصل مع الآخرين فقد كثرت أداة النداء التي يحدث التواصل عبرها . ويتم بها اتخاذ القصيدة بنيتها :

ها أنت تعود إلى

أيا . صوفي الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء

با ظلي الضائع في ليل الأثمار السوداء

يا شعري الثائب في نثر الأيام المتشابهة المعنى

الشائعة الأسماء .

وأداة النداء - هنا - أداة بناء فعالة ، فهي ترتبط بمنادى - غالباً ما يكون الآخر - فتتضح المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت . ظل / ليل . شعر / نثر . مع ملاحظة أن أنا المتضمنة في السياق تستدعي أن تلحق ياء الإضافة بما هو خاص بها ، فتؤكد الأنا وتبرز الذات :

صوفي .

ظلي .

شعري .

ومن المهم أن تربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل الترحيبي ، لأننا سنجد لها مستعارة من أدوات التشكيل الجمالي الفولكلوري ، في الموان الخاصة :<sup>(١٠)</sup>

ياليل .. ياليل .. ياليل

حجرا منونا منصودا كنت

وثنا حسن الصنورة

حسن السميت

عبرت بي آلاف الأقدام الممجية

أقدام الأفكار الممجية

فتأكلت وشوهدت

ياليل .. ياليل .. ياعين

داويني أينما الغيمات الفضية

برحيق الأنداء الفجرية

يا نجم الليل !

يا نجم الليل ، امسح ظهري بأشعتك البلورية

حتى أبدو مصقولا في آخر هذا الليل

حين تلامسني إصبعها الوردية

فعلى الرغم من اغتراب الشاعر وشعوره بالانتهاك والتآكل ، يتحدث إلى الليل في سياق ابتهاج . وكأنه يدرك أن الليل صديق الغرباء والتعسين والعشاق . وهو يتجاوز تشوّهه وتأكله فيتأهب للقاء المحبوبة ، حريصاً على أن يبدو مصقولاً في عينيها .

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة « تراك » ، ترى » التي تتكرر في القصيدتين الأوليين من الديوان . والقصيدتان رسالتان من الشاعر إلى مقاتلين مصريين لا يعرفها على مستوى العلاقة الشخصية ، فتجئ صيغة « تراك » ، ترى » لتحطم الحاجز المائل بفعل العلاقة المفقودة ، ومن خلالها يتمكن الشاعر من الانكفاء على رمزية المقاتلين ، معوضاً عدم تجسدهما العيني .

وصيغة « تراك » ترى » وإن كانت تنبئ عن محاولة للتواصل مع الآخر ، تعطي مذاقاً استقصائياً - إن جاز التعبير - والاستقصاء مرتبط بالتوغل في الذات . ونشهى الاستبطان ، وهو يقترن بالصيغة الاستقصائية اقتراناً واضحاً :

تري ارتجفت شفاهك

عندما أحست طعم الرمل والحصاء

بطعم الدمع مبلولاً

وماذا استطعت شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ثرثر في خديك أو كفك

حين انهرت تمسيحاً وتقبيلاً

على أن غلبة الصيغ الأسلوبية المنبئة عن حضور الذات ، لا يعني أن الديوان يقطع الصلة بوسائل مغايرة برزت في دواوين سابقة ، كالقصيدة الحوارية . واستلهاهم التراث ، بدءاً من البنية اللغوية حتى المستوى الأسطوري ، فقد تجاوزت هذه الوسائل مع البنية الموهلة في الذات . وشاركت في تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوب بين الوسيلة الجمالية وبنية القول الشعري حتمي . وهذا ما يفسر تحلي الشاعر عن كثير من أنصج وسائله وأكثرها فعالية .

٤ - ٣

إلى هنا ، أصل إلى نهاية هذه المحاولة ، التي حاولت أن تتحرك في إطار شعر صلاح عبد الصبور ، محتفلة في المقام الأول بدرس بنية آخر دواوينه « الإبحار في الذاكرة » . على أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها أكثر من تقديم نقاط لرؤية العالم . تلك الرؤية التي تنسم بالتركيب والتعقيد وتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين نسفها في صفحات قليلة عملاً صعباً محاطاً بالمخاطر .

وفي رأي أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات . وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الناقد يجد نفسه مضطراً إلى إشارة عرضية ، ليتسنى للقارئ الربط بين الديوان - موضوع الحديث - وبقية الدواوين .

على أن تبين تراكم النسق وتداخل علاقته ، يقتضي - أول ما يقتضي - المكوث طويلاً لدى الخصائص الأسلوبية للنص وكيفية تجاوبها مع بنائه على المستويات كافة وفي هذا الصدد اكتفيت بأن أتأمل مدى تبدى « الذات » في حقول الدلالة والفضاء الشعري . دون أن أستطرد فأحدث عن « جاليات النص الأدبي » في شعر صلاح عبد الصبور .<sup>(١١)</sup>

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور - بعد ذلك كله - ينتظر مخاطرات الدخول إليه ، ومحاولة اكتشاف أسرار هذا البناء الشامخ الذي أسهم في تشكيل وعينا بواقعتنا وتراثنا ، وخلق حساسية شعرية جديدة .

وما الصفحات التي كتبت . سوى طرقات أولى رحبية على باب هذه البناء .



(٧) - أقول لكم - ص ٢٨ - الطبعة الرابعة - دار الشروق - القاهرة ١٩٨١ - ومن أنقيده أن يقارن تقرئ - انظر هناك عن الشعر بقصيدة «الشعر والرماد» في «الإبحار في الذاكرة» ص ٢٠ - دار الوطن العربي بيروت سنة ١٩٧٩ - وأن يقارن بين الشعر في الديوبير والكتابات النثرية وبشكل خاص ص ٣٣ من كتاب «حياتي في الشعر» - دار اقرأ - بيروت - بدون تاريخ -

(٨) - قرون القصصيتين الأولىين إلى أول جندى دفع العلم «وإلى أول مقاتل قبل ثواب ميناء» من «الإبحار في الذاكرة» بقصائد: «شقي زهران» - «نام في سلام» - «مرتفع أبدا» - «إني جندى غاصب» من «الناس في بلادى» -

(٩) - ولزمن الذي مر دلالة عند الشاعر - تأمل - مثلا - ما يقول في «الصوفي بشر الخاف» من ديوان «أحلام القارص القديم» ص ٦٦ من الطبعة الرابعة - دار الشروق -

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصى ونام

وتغطى بالآلام.....

(١٠) - ليست هذه أول مرة يستعير فيها صلاح عيد الصبور إحدى أدوات التشكيل الفولكلوري - فقد فعل ذلك من قبل في «شقي زهران» -

كان يا ما كان أن زفت زهران جميلة

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما

كان يا ما كان أن مرت لباليه الطويلة

والصبغة ذات الأمل الفولكلوري هنا جد واضحة - وهي مستعارة من الحكاية الشعبية - وقد أشار أحد النقاد الكبار إليها - وأظنه لويس عوض - في كتاب لا أذكر عنوانه !

(١١) - من أهم الكتب التي تعرضت لشعر صلاح عيد الصبور على مستوى المدرس المتأهل الكتب التالية -

• الشعر العربي المعاصر - قصائده وظواهره الفنية - عز الدين اسماعيل الطبعة الثالثة دار الفكر العربي القاهرة / ١٩٨٠ -

• قصائده الشعر المعاصر - تازك الملائكة - دار العلم للملايين بيروت -

• شعرا الحديث إلى أين - غالي شكرى - دار الأفاق الجديدة - بيروت -

(١٢) - حول مصطلح «الذات» - World Vision - مع وسيل جولدسمان Lucien Goldmann في :

1. The Hidden God: Routledge and Kegan Paul, London,
2. Lukács and Heidegger: Routledge and Kegan Paul, London, Boston and Henley
3. Towards a Sociology of the Novel: Tavistock Publications.

وقرأه جابر عصفور لجولدسمان في العديد من فصول بعنوان «التيوريية التوليدية» - وقارن بصلاح فضل في «نظرية البنائية في النقد الأدبي» - ص ٢٦٠ وما بعدها - الطبعة الأولى - الأنجلو - القاهرة ١٩٧٨ -

(٢) - راجع تعريف الذات Subject في :

A Dictionary of Philosophy. Edited by M. Rosenthal and P. Yudin. Moscow. 1967.

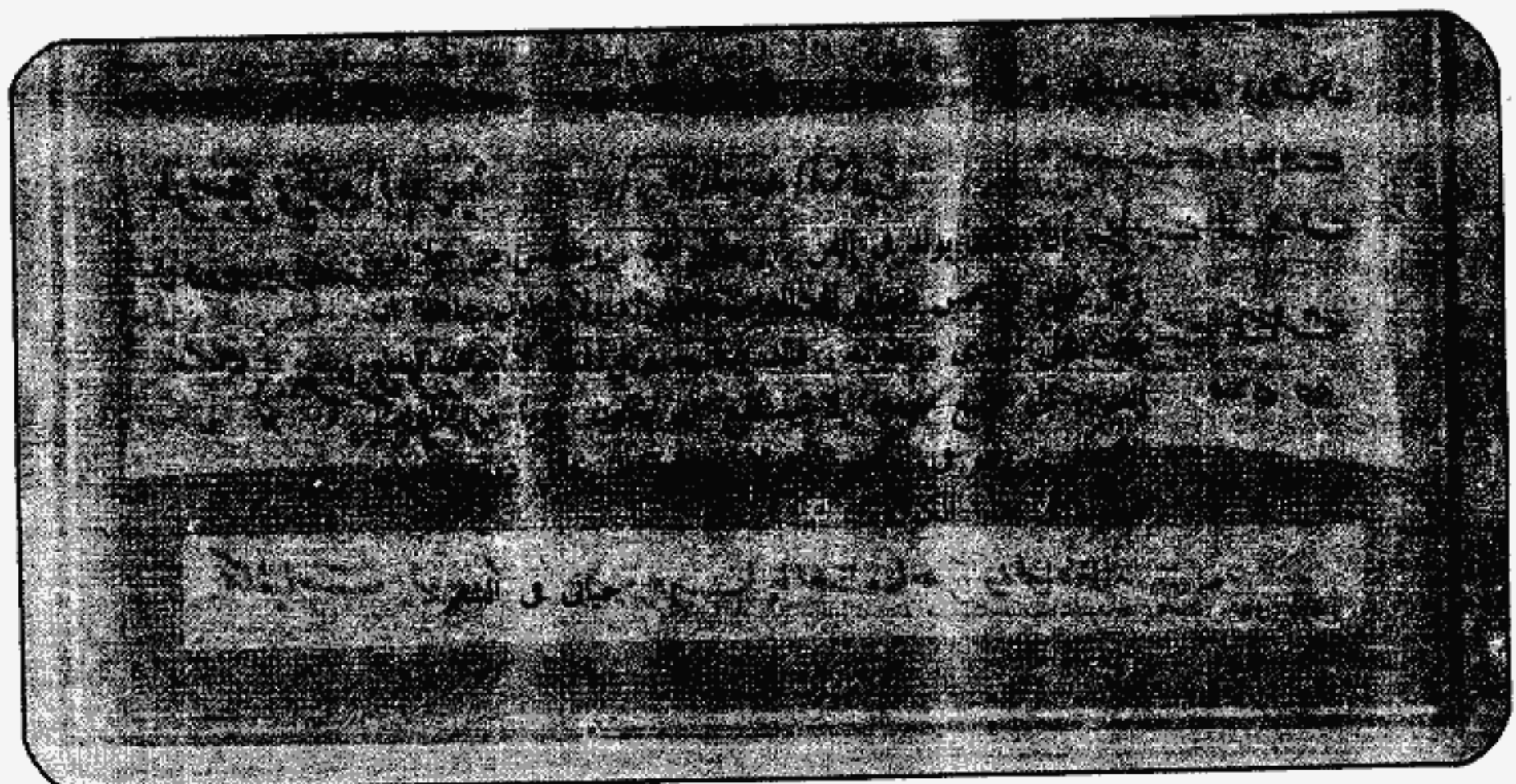
وقارن تعريف الذات essence في «المعجم الفلسفي» - ج١ - جميل صليبا - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٧٨ - وقارن بالتعريفات للمرجاني - مكتبة لبنان - بيروت -

(٣) - استخدمت هنا مصطلح الاغتراب alienation بمعنى أنه شعور مزدوج يشتمل في الشعور بوجود الآخر مع التفور منه في آن - أي أنه حالة يكون طرفاها الأنا / الآخر وهو كظاهرة حديثة مفهوم ينشأ على الشعور بالعزلة والابتعاد في مهاد اجتماعي - ربيعي محدد - إنه قرين التاريخ - الذي ظهر - أي التاريخ - فحسب عندما اقترن بقصور الناس على أن ينتجوا أكثر قليلا مما كان ضروريا لإعادة إنتاج أنفسهم - راجع - على سبيل المثال - للاغتراب - رينشارد شانت - ترجمة كامل يوسف حبيب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ -

(٤) - من المضح أن يقارن المرء بين ما جاء في سورة البقرة في القرآن الكريم وأي تفسير له وما جاء في كتاب «تفيس إبليس» -

(٥) - راجع صورة المدينة (القاهرة) في الديوان المهم (أحلام القارص القديم) ص ١٢ من الطبعة الرابعة - دار الشروق القاهرة - ١٩٨١ -

(٦) - راجع - على سبيل المثال - «الإنسان ذو البعد الواحد» - هريوت ماركويز - ترجمة جورج صرايوشى - دار آداب - بيروت -



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات من الكتب الجديدة

تقدم

أزهار بيوم الترنس  
دراسة فنية  
يحيى العزب  
١٩٥٠

د. ب. سنو  
الثورة العلمية  
ترجمة: د. حسين عوض  
١٩٥٠

ابن رشد  
تأليف كتاب العبارة  
تحقيق: د. محمود قاسم  
١٩٥٠

روائع  
جبران خليل جبران  
• النبي  
• رسالة زبد  
• عيسى بن الإنسان  
• حديقته النبي  
• أبواب الأرض  
• ثروت عكاشة  
١٩٥٠

الماضي المحي  
تأليف: د. إيمان ريس  
ترجمة: شاكرا بهيم سعيد  
١٩٥٠

سارتر بين الفلسفة والأدب  
تأليف: موريس كراستون  
ترجمة: مجاهد عبد النعم مجاهد  
١٩٥٠

مأساة الوجه الثالث  
ترجمة: أحمد عنترة مصطفى  
١٩٥٠

الموسيقى في الحضارة الغربية  
تأليف: بول هينري لانج  
ترجمة: د. أحمد مكي محمود  
١٩٥٠

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٥٠

# صالح عبد الكبير

## في المنحرب

### مفتارة أولية لجزء النص

□ محمد بنيس



- ١ -

هو الموت إذن ؛ أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة : الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ،  
والشاعر المغربي عبد المجيد بنجلون ، والشاعر السوري بدوي الجبل ، والشاعر المصري صلاح  
عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت ، تبعاً للأمثلة الصقلية  
« الشمس والموت : ها هو مالا يمكن التحديق فيه » . حدقوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من  
غياب الضوء عن أعينهم ؟

نعم كل واحد من هؤلاء الشعراء أثنى بأسئلته ، ثم بحثوا جميعهم سؤالين رئيسيين : ما مصدر  
الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص ( شاعر ، كاتب ... ) لتحديد  
موقعه من الإنتاج النصي في لحظة تاريخية ، ومن الواقع المعيش الذي يحيا شرائطه مدمراً أو  
مستسلماً .

هو الموت إذن ؛ ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية ماثوية ، متعالية ،  
لاهوتية ، والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات - كما يقول عبد الكبير الخطيبي . لما يزال امرؤ  
القيس يفعل في الشعر العربي المعاصر ، وحضوره في وعينا ولا وعينا الشعريين يلغى كل قراءة فطرية .  
وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلا بالمعنى الميتافيزيقي للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ،  
كل واحد منهم يشكل خطأ من خطوط جسدنا ، لا أحد بمحو الآخر .

أصدقاء المتن الشعري لصلاح في الشعر المغربي المعاصر ، إلى ما أسميه بـ  
« هجرة النص » ، من الحساسية والوعي التمييزيين ، ودفعنا ، إلى جانب  
السياب ، والبياتي ، وخليل حاوي ، وأدونيس ، للمغامرة ، كإحدى  
قواعد التغير والتجاوز ، وفي الوقت نفسه منحنا مناعة وحصانة .

أثنى نعمي صلاح عبد الصبور ، صادقت أسئلتي ، وعدت إلى  
يوم نعرفت على شعره ، صحبة أصدقاء الشعر المعاصر في فاس ، ونحن  
مشغولون بما يطرأ على حساسيتنا بالذات والعالم ، هذا الطارئ الذي  
اعتمل في الذاكرة والحيلة والجسد بعنف صامت . عدت أيضاً إلى



يتدرج استعمال لمفهوم « هجرة النص » ضمن محاولة تبييني لحقل مفهومى كنت شرعت فى الاهتمام به سابقاً باعتقاد مفهوم أول هو « النص الغائب » ، الذى تجلت لى خصيصته الإجرائية من خلال ممارسة قراءة مستوى أساسى للخارج الداخلى الخاص بالشعر المغربى المعاصر<sup>(١)</sup> . ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة أدونيس « مراکش فاس » والفضاء ينسج التأويل<sup>(٢)</sup> . وإذا كنت أوضحت فى تلك المرحلة علاقة هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريستيفا أساساً ، وطودوروف وجان لوى هودبين أيضاً ، فإنى سأحاول هنا تجريب « هجرة النص » .

إن الاهتمام إلى مفهوم « هجرة النص » لم يتم فى طقس ممارسة نظرية محابدة ، يرى إلى النصوص فى لا تاريخيتها ولا مكانيتها . كان هذا الاهتمام نتيجة تأمل الوضع التاريخى للنص الشعرى المكتوب بالعربية الفصحى فى المغرب ، وما يحيط بهذا الوضع من موقف مشرق . له امتداده التاريخى ، وهو محدد فى إلغاء التجربة الشعرية المغربية ، قديمها وحديثها ، وموقف مغربى لا يقل إيغالاً فى الزمن عن الموقف المشرقى . وهو مترسخ فى شكوى المغاربة من انشراكة . لماذا يهاجر النص الشعرى المشرق إلى المغرب ، ولا يهاجر النص الشعرى المغربى إلى المشرق ؟ هذه هى الإشكالية . ولربما كانت طبيعتها تبدل اليوم ببطم ، ولكنها قائمة فى مجال العربية الفصحى<sup>(٣)</sup> . ويبدو أن طرحها لم يعد مستجاً فى ظل الانفعال ، ويمكن للطرح المعرف . على عكس ذلك ، أن يساهم فى تحليل جملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحضارية . بل يمكن لهذا الطرح أن يفتحنا على سلوك طرائق أخرى لقراءة تاريخنا الأدبى والثقافى . ليس هذا اهتمام لمفهوم بقصد ادعاء بلورة منهج ، ولكنه قد يكون أخذاً موارياً لإشكالية تاريخية . دون أن يقتصر عليها وحدها .

ليس بمقدور أى نص أن يكون فاعلاً خارج إعادة إنتاج ذاته . ومتوحيته . وهذه الفاعلية تنهض من خلال القراءة ، لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء . وحتى يكون النص فاعلاً ، منتجاً لذاته باستمرار ، أى مقروءاً . فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هى من طبيعة دليل إنتاجه ( دليل لغوى . موسيقى . مرسوم ... ) باتجاه تحقيق سلطته ، بل إننا نجد نصوصاً ( خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصرًا على المتوج الألسنى ) تمتد هجرتها فتتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها لتلتحق بأنظمة دلالية أخرى . ويحصل هذا عند الانتقال بين الرسم واللغة والموسيقى والمعمار والرقص - تمثيلاً لا حصراً . وهى هجرة معروفة عبر مظاهر الحضارات ومراحلها ، بعيداً عن كل أصولية متعالية ، ترى إلى التاريخ فى واحدته ومعقوليته تعاقبه ، أو إلى العالم فى انشطاره الوهمى - إلى شرق وغرب .

إن هجرة النص شرط رئيسى لإعادة إنتاج ذاته . تمتد عبر الزمان والمكان ، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة . وعلى الرغم من أن أحداً لم يقل بعد بالقانون العام لهذه الهجرة فمن الممكن حصر بعض من سماته فى الشروط التالية :

- ١ - إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية فى فترة من الفترات التاريخية ، وفى مكان محدد أو أمكنة متعددة .
- ٢ - إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفى أو مجالات معرفية . مؤطرة ، أو غير مؤطرة . زماناً ومكاناً .
- ٣ - إذا كان النص يجيب عن سؤال تاريخى أو حضارى .
- ٤ - إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر .

لست هنا بصدد إعطاء النماذج ، وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقارنة كيف يهاجر نص ما ليصل نصاً آخر ؟ متى يمكنه أن يتحرك فى هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادة له ؟ ما زمن هذه الهجرة ؟ هل يمكن تحديد مساحتها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة تضع إشكالية لها جدواها فى حقل نقد النقل ، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلمى الذى يسمى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر فى ذاته على حد تعبير رولان بارت : « لنقل بشئ من التحريض ، إن المعرفة العلمية ربما كانت تعهد للحاق بالخطاب الأدبى ، فبعيدا عن لوغاريتمات العلم ، وحذلقات الأدب ، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمتلك هذا الخطاب الإنسانى الذى هو مجبر شيئاً فشيئاً على تأمل ذاته فى اللحظة التى يربد فيها تأمل العالم »<sup>(٤)</sup>

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص إلانسيية ، أى خاضعة للبنية النصية فى علائقتها الجدلية مع البنية الاجتماعية - التاريخية . ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها ، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر على إرادة الفعل والتفاعل . وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية . وعبر كل فاعلية اجتماعية - تاريخية ( سلطة النص على النصوص الأخرى . وسلطة النص على القارئ ، وسلطة النص على الطبيعة ) . وبها ، يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » . تتفكك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقاً لقوانين أخرى ، فى نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص ، ووفقاً لإمكاناته فى الهجرة وقدرته عليها .

لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة فى الحقل اللغوى . جاء فى « لسان العرب » :

- « الهجر ضد الوصل . هجره يهجره هجراً وهجراً : صرعه ، وهما يهجران ويتهجران ، والاسم الهجرة .
- « والهجرة والهجرة : الخروج من أرض إلى أرض . قال الأزهري . وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوى من بادية إلى المدن ، يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك ؟ وكذلك كل مٌحلٍ بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه .
- ولقيته عن هجر : أى بعد الحول ونحوه .
- « ويقال للنخلة الطويلة : ذهبت الشجرة هجراً ، أى طولاً وعظماً .



الشعر إلينا . هذه النصوص كانت مزيجاً من الشعر العربي المعاصر في المشرق والمغرب . لا ، بل أغلبها كان مشرقياً . في أواسط ١٩٦٥ تعرفنا على مجلة (الآداب) ، وفي نهايتها وبداية ١٩٦٦ فاجأنا وصول الدواوين ، إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى . وهو يومها أهم سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح . «أحلام الفارس القديم» ، «الناس في بلادى» ، «أقول لكم» من بين الدواوين الواصلة ، إضافة إلى جملة من كتب جان بول سارتر . والقاسم المشترك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و «الاغتراب» من ناحية ثانية . شرعنا ، من خلال القراءة ، نستحضر اللحظة . نمر من جسد إلى جسد ، ومن زمن إلى زمن ، محترقين لكل الأحكام المضادة التي تطارد الشعر العربي المعاصر هنا أو هناك . هتفتنا : هذا جوابنا ، هتفتنا أيضاً : هذه حقيقتنا . رافقاً يصلاح . ويا خليل . ويا بدر . ويا عبد الوهاب ! فسحوا أعضاءنا المتلاشية ! استبدلوا هذه العين العمياء ! وأنت أيها الشعر طوح بالذاكرة ! رتب متاعنا ! وسافر برعشتنا أيها الكلم المغاير ! شبه مجنونين كنا . والأفق الفجيعة :

« لا . لا تنطق الكلمة  
دعها يحرق الصدر منبهة  
دعها مغممة على الحلق  
دعها ممزقة على الشدق  
دعها مقطعة الأوصال مرمية  
لا تجمع الكلمة  
دعها رمادية  
فاللون في الكلمات ضيعنا  
دعها غمامية  
فالخشب شردنا وجوعنا  
دعها سديمية  
فالشكل في الكلمات توهنا  
دعها تروية  
لا تلق نبض الروح في كلمة » (٥)

هاجر إلينا عبد الصبور . إذن . حين منحنا جواباً تجلت لنا فيه «الحقيقة» : جواباً عن «من نحن» و «ما شرطنا الإنساني» . ولكن هجرة صلاح إلى القارئ المغربي . وبخاصة إلى الفئة الشابة المثقفة . والمنحدرة في أصولها الاجتماعية من البرجوازية الصغيرة . لم تتم من خلال الجواب الفكري . الأنطولوجي والاجتماعي - التاريخي . بل من خلال العلاقة الجدلية بين الجواب الفكري والجواب الشعري . فنحن كنا نبحث عن الكلمة الأولى .

عناصر متميزة هاجرت إلينا . ففعلت فينا وتفاعلت معها :

( أ ) لغته النصية (نحوياً ، إيقاعياً ، بلاغياً)  
( ب ) رؤيته للإنسان والعالم .  
( ج ) تدميره للتقليد الشعري الرومانسي ، لغة ورؤية .

هذه العناصر المتواشجة بينة في الدواوين الثلاثة الأولى . وهي

وهذا أهجر من هذا . أي أطول منه وأعظم . ونخلة مهجر  
ومهجرة : طويلة عظيمة . وقال أبو حنيفة : هي المفرطة الطول  
والعظم .

- «وبعير مهجر» وهو الذي يتناخته الناس ويهجرون بذكره أي يتعتونه .

- «قال : وسمعت العرب تقول في نعت كل شيء جاوز حدة في التمام : مهجر» .

- «وجمل هجر وكبش هجر» : حسن كريم .

- «والهاجر : الجيد الحسن من كل شيء» .

هذه الدلالات التي سيجناها في «اللسان» تقدم لنا تحديداً لغوياً تباعدت اتجاهاته ولربما تكاملت . وهي تنقسم إلى مجموعتين دلالتين : أولاهما متعلقة بالإنسان والمكان والزمان . وثانيها خاصة بالجيد من الصفات . وأضيف ترابطاً لوحدين لغويين لم تتمفصلاً بعد في العربية (ولا أدري هل هذا الترابط موجود في غير العربية أم غير موجود) . وهو «هجرة النص» ، مستعملاً إياه في حقل ما وراء اللغة . تنطبق عليه المجموعتان الدلالتان المحصورتان في المعجم . وفي الوقت نفسه يمنحنا مجموعة ثالثة : وهو الفعل والتفاعل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها (لا ذكورة هنا ولا أنوثة . فالنص في هذه الحالة خنثى) . فالنص يهجر (صاحبه) ويهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجر) . وله سلطة (صفات جيدة) . على أن هناك قلباً في هذه الدلالات : فهجرة صاحب عودة إنتاجية . والهجرة في المكان كانت وما تزال تتم في إطار حضاري . وتتجه من الأدنى إلى الأعلى : والهجر في الزمان غير محصور في حوّل . وتتحوّل الصفات المعجمية عن مواقعها في حالات النص .

- ٥ -

قد يتضح هذا المفهوم قليلاً من خلال التحليل - التجريب في مستوييه : الفعل والتفاعل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها .  
أ / القارئ

كان ذلك في أواسط الستينيات . ونحن «عصابة» شعرية نلتقي بدار الشباب بالبطحاء في فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى . محترلاً أكثر من سؤال اجتماعي - تاريخي حول التحرر والتقدم . قريبين كنا بعضنا من بعض . نتحلق حول الموسيقى الكلاسيكية . ننصت ونقرأ ما يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيتنا التي بدأنا نشعر بها عبر دورتنا الدمية . فالشعر الذي تلقيناه منذ الصبا افتقد فاعلية اختراق الجسد . لم تكن وحيدتين في المغرب ولا في بقية الأقطار العربية . أما الشعر العربي المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره في التناج الوطني . وعدم وصوله من المشرق بما يكفي للتعرف عليه . فآزك الملائكة ؟ تزار قباني ؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتها ابتعدنا عن أسئلتنا ، ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص في الصحافة الوطنية أقرب

حقه في اختيار نمط آخر للحياة ، ومستجيباً للمطلب الشعبي في التحرر من أنماط الهيمنة وشرائطها التي تمس المجموع في مصالحه الأنية والتاريخية .

لهذه الفئة من الشعراء هاجر صلاح ، لا لجميع الشعراء في المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصياً ، فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، في فترات وفي قوة متفاوتة قليلاً أو كثيراً ، في مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامي ومحمد الحمار (الكنوني) في مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التي امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لتصل الشاعر علال الفاسي الذي تبدلت مواقفه الشعرية ، دون أن يبلور هذا التبدل وهذه المواقع توجهاً شعرياً يحاذي إشراقة السياسية ، وهي نضى تاريخ المغرب الحديث .

على أن هجرة نص صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجيل لم تتجلى بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين في المغرب ، جماعة محدودة هي التي يمكن رصد حدود الهجرة إلى منها الشعري ، وهي تتألف من عبد الكريم الطبال ، ومحمد الميموني ، وأحمد الجوماري ، ثم عبد الرفيع الجوهري بدرجة أدنى قد تكون قرية من مستوى علال الفاسي .

أقول مع «جولدمان» إن «كل فئة ترنو بالفعل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وعياً لا يمكنه أن يذهب إلا إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»<sup>(١)</sup> . وعلى الرغم من أن جولدمان يصدر هذه الملاحظة الرئيسة في أثناء حديثه عن مفهوم الوعي الممكن لفئة من الفئات الاجتماعية ، فإن من الممكن سحبها على مجال محدد هو الإبداع الثقافي ، فدواعي هجرة شعر صلاح إلى جيلي ربما كانت هي نفسها التي قادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعالم وحساسيتها بالأشياء ، متجسدة في البنية النصية ، وقد حولتها عن مسارها الأول نحوياً لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محاور النص الغائب ، لأن «الحدود القصوى» للوجود الثقافي لهذه الجماعة لم تكن في مستوى «الحدود القصوى» لوجودها الاجتماعي ، كنتيجة للبنية التاريخية للكتابة في المغرب . وكان هذا مما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عقلاً ، يكفي معه متن هؤلاء الشعراء بمحاولة ملامسة الحساسية العامة لنص صلاح ، بنحتها معجماً مرة ، وإيقاعياً مرة ، وتركيبياً مرة ثالثة : إنها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدوداً قصوى للقراءة التي أجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور بعيد إنتاج ذاته في المتن الشعري المعاصر في المغرب ، بعد أن أجاب ، لا عن سؤال اجتماعي - شعري في مصر فقط ، ولكن في المغرب أيضاً ، في زمان محدد ، هو الستينيات ، دونما نسيان أن الهجرة في المكان والزمان ليست إتياناً لكلام الهجرة ، فصفاً النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك نقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر منعطف سلسلة من الأجهزة والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانياً ، عند مقدمة السلسلة ، في نهاية التحليل ، ونحن نعلم أن وعيه لا يمكنه أن «يسمح بالمرور» لأي شيء ،

تتضمن المشروع الحدائي لصلاح عبد الصبور ، وتشير لنحى شعري مغاير يحتلبه الشعر العربي المعاصر في كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

لهذه العناصر ، ضمن تبنيها داخل النص ، سلطتها ، وهي التي بررت هجرة النص إلينا كقراء ، سلطة النص كنص في علائقه الجدلية بالجواب عن سؤالنا المبهم مرة ، والجلي مرة أخرى ، تشدنا إلى الحالات اليومية التي نعيشها ، وتفجر لدينا النواة الغامضة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية نعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع . كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينها لا يلغى العلاقة) ، يتملكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخييل (حسب تعريف الجرجاني) . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخيله ، حتى إن تأملاته الوجودية و«أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من بُعد تخيلي ، ظلت ذات طبيعة واقعية ، فلم يكن حوار مع اللغة إلا هامشياً . ولربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وغيره من الشعراء المعاصرين في المشرق العربي ، مساعداً على انبثاق هذه الخصيصة النصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا في المغرب الستينيات ؟ ألأنها تكتفي باستحضار طقس نفسي تنموج فيه ؟ وحالة اجتماعية تواجهنا يومياً ؟ وحالة وجودية ندخل سديمها دون وعي كاف منا بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجابت عن أسئلتنا ، ولكنها ربما قدمت هذا الجواب بنوعية كانت تلامسنا أكثر من غيرها آنذاك ، نوعية تمثل في القرب الذي كان موجوداً بكثافة بين مصر والمغرب لغوياً ، باعتبار أن التحول الثقافي عموماً وليد شرعي للتحولات الثقافية - اللغوية في مصر الحديثة ، إضافة إلى الخصيصة السنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (غالباً ما ننسى هذه الخصيصة التي تشغل في لا وعينا . وقد أثار خليل مطران الفرق بين الكلامين الشعريين في كل من مصر والشام ، ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يتعداه إلى هذه الخصيصة المذهبية التي ربما تكون ذات فاعلية في رسم بعض ملامح الفرق<sup>(٢)</sup> ، وإشارتنا السريعة هنا هي مجرد تأمل أولي) .

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن في عز المراهقة ، نحفظ قصائده ، نراسل بشأنها ، نتخاصم حولها . كنا «عصابة» شعرية نتوحد في صلاح ، مثلما نتوحد في شعر البياتي ، وحاوي ، والسياب ، ولم نفترق إلا بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية .

## ب - النصوص .

لا فائدة في إعادة عرض مفهوم التخلف المضاعف ، فقد حلله وطبقه الدكتور عبد الله العروى<sup>(٣)</sup> ، وأفادت منه في قراءة الشعر المغربي لمعاصر<sup>(٤)</sup> . يكفي أن نركز الآن على كون التحولات الثقافية - اللغوية في المشرق تجدد صداها في المغرب بقوانين لها تميزها . على أن هذه التحولات لا تمس مختلف الفئات والرؤيات بقانون متماثل .

كان شعر عبد الصبور أكثر فعلاً وتفاعلاً مع الجيل السابق على ، هذا الجيل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعري ووظائفه الاجتماعية - التاريخية . في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات اشترع في اعتماد رؤية مغايرة للنص وبالنص ، معبراً - بطريقة غير مباشرة - عن

وبأى طريقة» (١٠).

سكنون المعرفة «الصائبة» ، بالصفات المهاجرة ، والقول بها ، ضرباً من الخدعة ؛ فهي أبعد وأعقد مما قد تتوهم ، وبغيتنا في هذا التحليل - التجريب منحصرة في بذل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من الممارسة .

هذه بعض النماذج :

١ - أحمد الخوماري - حكاية صديق قديم .

أذكره من ندبة سوء . كانت كالوسام  
على جبينه تضيئ !

تذهلني رؤيتها . كانت تهز خافقي  
فيولد الربيع في عيني . يومض البريق .

وفي دمي يعرِد الحريق  
وفي حقول روحي كانت تنضج

عناقيد الغضب !

كان الجبين ما زال أذكر

يطاول السحاب . يرنو للنجوم . كانت فيه كبرياء .

حدثني يوماً .. وكان دائماً حديثه حزينا  
عن الأشراف حين يقتلون غيلة

في ظلمة الدروب

عن الأنذال حين يخطفون كسرة الرغيف

من أفواه الصغار المعدمين

حدثني بحرقه عن المدينة التي تعج بالصوص  
والسكاري . والنساء المومسات .

حدثني .. وكان يحسن الحديث عن نقاوة الضمير والشرف

عن الأبطال حين يشربون كأس الموت في شموخ  
ويبصقون في احتقار . لعنة الخضوع ، والهزيمة

وكان قد أسمعني أشعارا

كتبها بدم حبه للشعب

كتبها من ذوب ما يقول القلب

حروف كالربيع . كالرصااص . كانت الشجاعة !

تمجد الأطفال . والحمام ، والنضال

والحب .. والحياة للجميع .. والغنا في كل فم

وكنت عندما أصغى .. وأرشف الحروف

بخفض في قلبي بكاء كالمنطر

لأن تلك الأحرف البسيطة

وميض من دمي ، لأنها ككل ما أحب

من عالمي .. لأنها سلاحي الوحيد

كنت أسير .. طائعا ، وكانت أحرفه

هدية الحياة لي أنا الغريب

ابن طريق الحق والضياء . (١١)

٢ - عبد الكريم الطبال - مولائي .

مولائي ! يابحرية العينين ، وشمسية الشفتين  
ياتاج الأشياء

ويا معبودة كل الأطفال

مولائي : أرسلت إليك كتاباً في العشق فعاد

قالوا إن جمالك مجهول

مولائي : ما يجدي أن أكتب في هذا العصر .

مولائي : جئت إلى قصرِكَ أركع في الباب الأول

لم يبصرني أحد

أصرخ في الساحة

لم يسمعي أحد

مولائي : الحراس هم الخونة (١٢)

٣ - محمد الميموني - حكاية من جزيرة الدخان

يا إخوتي .. أثبت من جزيرة الدخان

منسوفة رؤايا

صفر اليدين لكن مراء جعبي حكايا

مرآتي التي حملت أصبحت مرايا

بألف عين ، ألف رأس - ويلقي - ألقى لسان !

بأنها أحكى لكم عن غيرة النفايا

في آخر الزمان (١٣)

نكتفي بإيراد هذه النماذج الثلاثة ، لما يفرضه الوقت القصير لإنجاز هذه الكلمة ؛ فقد كان بالإمكان الإتيان بنصوص هؤلاء الشعراء كاملة ، إضافة إلى نصين آخرين يقلان عنها مستوى لعلال الفاسي (١٤) وعبد الرقيق الجوهري (١٥) .

من خلل هذه النماذج نلاحظ أن هناك صفة بارزة هاجرت . من نص عبد الصبور إلى المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وهي الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هي ما يحدد القصيدة كقصيدة ، فإن البنية النحوية (التركيبية والصرفية) هي ما يوزع متتاليات القصيدة ؛ ويذهب بها بعيداً إلى اختطاف الرؤية الشعرية للعالم (١٦) . وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان نحويان يحددان هذه الرؤية في الهزيمة والانتظار ، مع إلغاء ما يبلور هذه الرؤية لدى صلاح من صراع ممتد ، وربما ممتد ، مع رؤية المواجهة مرة ، أو الهزيمة مرة ثانية .

وإذا كان النص - أو اللغة عموماً - لا يتحدد معجمياً ، كما لا تصنع لوائح الأدلة اللغوية ، ولكن من خلال العلائق التركيبية بينها ، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص . وقد استثمر الشعر العربي المعاصر (وكل تحول شعري تاريخي) هذه النصفة في بنية فضائه النصي ، منشبكة مع تبديل العلائق بين الأدلة اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الزمان) ، وبياض الورقة (المكان) . لذلك نقول إن معجم صلاح ، مهما كان مشتركاً بينه وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فتئ يسعى نحو تحقيق قراءته ، بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والموروث

الديني والصوفي ، والشعر الأوربي الحديث (إليوت ولوركا كنموذجين فقط) .

على أن هاتين الصفتين لم تتجليا إلا في علقتهما بالبنيتين البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توظيفات المعجم . وما دما نفتقد قوانين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات جزئية يمكن رصد هجرتها إلى المتن المغربي : منها اعتماد الحكاية واختزالها في آن ، وتملك المحسوس والملموس ، إلى جانب التزوع إلى تمازجها بالتخييل ، واطمئنان للبنيات النحوية الأساسية (بالمعنى الذي يعطيه لها شومسكي) ، واتساع البعد المعرفي (الشعر العربي القديم ، الشعر الأوربي الحديث ، الفلسفة ، التصوف ، الثقافة الشعبية ، التاريخ ...)

أما في حقل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت هما : ١ / الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية . ٢ / الوقفة العروضية فقط ؛ وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة ، وتحطيم وحدة الروى من جهة ثانية . وبالنسبة للأوزان انحصرت الهجرة في التفعيلتين التامة والناقصة . ثم في بحرى الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه الصفات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت ؛ وهي في الوقت نفسه لم تهاجر كما هي ؛ فقد تعرضت للتصريف .

وقد تحولت إلى نص غائب في المتن الشعري المعاصر في المغرب على أن هذه الهجرة لم تتم في غفلة عن هجرات النصوص الشعرية العربية المعاصرة الأخرى ، التي عضدت الجواب الاجتماعي - الشعري لصالح عن السؤال الذي كانت تطرحه البرجوازية الصغيرة ، وطنياً وعربياً

- ٦ -

هذه الكلمة القصيرة ، الموسومة بمحاولة تحليل - تجريب مفهوم هجرة النص على هجرة صلاح عبد الصبور إلى المغرب ، دون اعتماد ممارسة التفكير - التركيب ، لضيق الوقت ، لا تقصد استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأنى عند بعض الأسئلة والإشكاليات التي تستلزمها هذه الهجرة ، إ خلاصاً لصالح عبد الصبور الذي يتوه بنا تجديد الشعري وحدانية رؤيته في الانتساب للسؤال والقلق . القصد هو التأكيد على أن هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ، ومبرر مرورها ، في الجواب عن الأسئلة التي كانت تطرحها فئة اجتماعية (مثلة في شعرائها وقراءها) ، فشكل بذلك خطأ من خطوط جسدنا ، وأسهم بفاعلية في تبدل حساسيتنا ، ومن ثم رؤيتنا للعالم ، إلى جانب شعراء الحداثة العربية ، مهما كانت حدود التبدل وعمق الأثر . تلك الأيام أتذكر : باسم عبد الصبور ، البياني ، السياب ، خليل حاوي ، أدونيس ، تقدمت القصيدة المعاصرة في المغرب . وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع .

## • هامش :

- (١) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩ .
- (٢) محمد بنيس ، أدونيس ، المكان ، النص الغائب ، مجلة الثقافة الجديدة ، المغرب ، عدد ١٥ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١ .
- (٣) أخص الشعر باللغة العربية الفصحى ، لأن الثقافة الشعبية يختلف تجلياتها عرفت هجرة مضادة ، ولا مجال هنا للتحليل .
- (٤) Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature, Préface
- (٥) صلاح عبد الصبور ، أحبك ، ديوان وأقول لكم ، دار الآداب ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ٥٣ .
- (٦) خليل مطران ، اللغة العربية في ربيع قرن ، مجلة الهلال ، القاهرة ع ١٢ ، ص ٧٥ ، ص ٣٦ .
- (٧) عبد الله العروى ، الإيديولوجية العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٨٤ - ٨٥ .
- (٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٩٢ .
- (٩) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩ .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٩ .
- (١١) أحمد الجوماري ، أشعار في الحب والموت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٠ ، ص ١٣ .
- (١٢) عبد الكريم الطبال ، الأشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٥ .
- (١٣) محمد الميموني ، آخر أعوام العقم ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .
- (١٤) محمد علال القاسي ، رسالة من أولاد خليفة ، ديوان المختار ، إعداد اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو ١٩٧٦ ، ص ١٤١ .
- (١٥) كنموذج آخر مقطع «عيون الأميرة» من قصيدة «أشعار من المدينة القديمة» ، العلم الأسبوعي ، ع ٦٠٤ السنة الأولى ، ١٤ مارس ١٩٦٩ .
- (١٦) نستعمل مفهوم «الرؤية للعالم» هنا باحتراس شديد ، لأن مواصفاته لدى جولدمان أعقد من أي تصور بسيط .



# مسرح

## صلاح عبد الصبور

### ملاحظات حول ملعنة وللمبنة

منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ماكري عرف أصول فنه» : «لولا حشيتي أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحتني أن يجتهد في الشعر المسرحي اجتهاده في الشعر القصصي»<sup>(١)</sup> وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد ثقة - وهو تفاؤل بررته الأيام - كتب الدكتور أحمد كمال زكي تحت عنوان «النموذج الجديد» : «أحسب أن النقلة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من هذا الشاعر «شيئا» أكبر مما رأينا هي «الدراما» ، أعني أنه لابد من أن ينزل إلى ميدان المسرحية ، فإن لشعره أبعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدراما الشعرية»<sup>(٢)</sup>.

بذرة الدراما في صلاح عبد الصبور ، إذن ، قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة . إن خير قصائده - «رحلة في الليل» ، «الظل والصليب» ، «مذكرات الملك عجيب بن الحبيب» - درامية الطابع ، بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتجاوز فيها الأصوات . هي قصائد كونترا بنطية : حركات النفس فيها تجاوب حركات الطبيعة . إنها - مثل مونولوجات روبرت براوننج الدرامية - تجري على مستويين : أحدهما هو المتكلم ، والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين تسرى كلماتهم في كلماته . مثل تيار يجري تحتي . المتكلم عنده قناع ، وكذلك الشخصيات الأخرى التي تظهر في القصيدة . إنها حفلة تنكرية . أو رقصة أقنعة . تراوح بين المأساة والملهاة . بين الجذ والهل .

ماهر شفيق فريد

- «المؤلف هو المسرح» .
- «إعادة ترتيب البشر» (عن مسرحية «الغرافير» ليوسف إدريس) .
- «ملاعب حلاق بغداد» (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد فرج) .
- «ثلاثة قرون من الضحك» (عن مولير ويونسكو) .
- «الشر المضحك» (عن مولير) .
- «القدر وراء الأفق» (عن مسرحية «وراء الأفق» لأونيل) .
- «الآباء والأبناء في مسرح ميلر» .
- «عالم طبيعة ولكنه برئ» (عن فريدريش دورنمات) .
- وفي كتاب «كتابة على وجه الريح» نجد مقالات عن :
- «مسرح شوقي الشعري» .

وصلاح عبد الصبور ، في نثره ، قد نهم دائما على اهتمام بقضايا المسرح الشعري ومشكلاته . إن الأدب المسرحي ، منظوما كان أو متثورا ، مقروءا أو مؤدى ، يحتل رقعة واسعة من دائرة اهتماماته . في كتابه المسمى «حتى نقهر الموت» نجده يخصص القسم الثاني للمسرح حيث يكتب عن :

- «الميلاد الكاذب» (مقارنة بين المسرح في أثينا والمسرح في القاهرة) .
- «من هو الأب الشرعي؟» (عن خيال الظل) .
- «أسطورة اليهودي التائه» (عن يعقوب صنوع وسلامة حجازي) .
- «الكرادلة والمسرح» (عن آراء المتفلوطي ، والعقاد ، وطه حسين في المسرح) .

- ١ -

تعالج «مأساة الحلاج» - كما هو معروف - استشهاد الحسين بن المنصور ، صاحب كتاب «الطواسين» ، في بغداد عام ٣٠٩ هـ ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة ، وتتخذ من شخصية الحلاج - الذي كان متصوفا وشاعرا ومصلحا اجتماعيا في آن - مناسبة لطرح قضية الالتزام : إلى أى حد يجوز للمفكر أن يلتحم بمشكلات عصره ؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم يتزل إلى حومة الفعل المباشر ؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الضمائر أم يعتمد إلى العنف الثورى ؟

كان الحلاج - كما دعاه عبد الرحمن بدوي - من الشخصيات القلقة في الإسلام . فهو - في نثره وشعره على السواء - يبدو صاحب تجربة روحية معقدة ، تخرج فيها عناصر من الاعتقاد السنى ومذهب الحلول . وتختلط المؤثرات الإسلامية والمسيحية والبوذية . إنه - مثل ابن عربى ، وسود نورج ، والقديس يوحنا الصليب - يتحرك في ضبابية من الإلغاز ، ويتكلم بالرمز ، ويختلف في قارئه شعورا باليأس من القدرة على متابعته . وفي معالجة صلاح عبد الصبور لهذه الشخصية المخيرة ، يحدثنا - في تذييل قيم ختم به المسرحية - أنه تأثر بمقال لوى ماسينيون : «المنحنى الشخصى في حياة الحلاج» ، وبكتاب «أخبار الحلاج» الذى حققه ماسينيون وعلق عليه مع بول كراوس . إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلا وجوديا ، حياته هى فكره ، ودمه ثمن عقيدته . ومن إشارات أخرى متناثرة في كتب الإصطخوى ، والمعري ، وابن حوقل . وابن النديم . ينسج صلاح عبد الصبور خيوط سيرة روحية فريدة .

كانت بصرة القرن الثالث الهجرى - حيث نجم الحلاج - «مدينة خطيرة .. في عصر خطر» - على حد تعبير أحمد عبد المعطى حجازى . ثمة صراع سياسى ودينى بين فرق المرجئة ، والقدرية ، والجبرية ، والمعتزلة ، والأشاعرة .<sup>(٣)</sup> وثمة فلسفات وافدة نصب في تيار الفكر الإسلامى الرئيسى . وثمة تناقضات طبقية تضرمها الفروق بين حياة القصور وحياة الأكواخ وما بين بين . وكان الحلاج مرآة حساسة تعكس هذا الجيخان الدينى والفكرى والاجتماعى . لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديما وحديثا : فريد الدين العطار ، لامعى التركى ، حافظ الشيرازى ، عبد الوهاب البياتى .<sup>(٤)</sup> فهو مثال للمفكر الذى يقع ضحية الصراع بين ضميره الاجتماعى وتجربته الباطنة . الأول يحثه على أن يتحدث ضد الظلم ، والقحط الذى يمشى في الأسواق ، والفقر الذى يستذل الروح . والثانية تدعوه إلى الاكتفاء بما قذف به الله في صدره من نور المعرفة . ومأساة الحلاج - بوصفه بطلا تراجيديا - تكمن ، على وجه الدقة ، في تمزقه على القرن بين هذين الحدين . إنه يفتش سر علاقته بربه ، مخالفا بذلك تقاليد الصوفية (وتمثلهم هنا صديقه الشبلى) ، ومن ثم يكون اصطدامه بالسلطة .

«مأساة الحلاج» - مثل مسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» - هى . بمعنى من المعانى ، قصة بوليسية . السؤال الذى تطرحه ، ونحاول الاجابة عنه ، هو : من قتل الحلاج ؟ من الذى فعلها ؟ Whodunit ؟ أقتله الضعف التراجيدى في شخصيته ، إذ

- «المرأة التى كرهت شكسبير»  
- «مسرح العنف والجنس» (آرابال)  
- «لقاء النجمين» (إيزادورا دنكان وجوردون كريج)  
- «لغة المسرح العربى»  
وفى «مدينة العشق والحكمة» نجد :  
- «عدو التفاهة» (تشيكوف)  
- «انظر خلفك فى غضب» (عن مسرحية جون أوزبورن)  
- «كان مهرجا» (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

ولصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة في عدد من المجلات الأدبية عبر السنين . لما تجمع بعد في كتاب . منها :  
- «باكتير رائد الشعر والمسرح» (مجلة «المسرح» ، فبراير ١٩٧٠)  
- «بين الأصالة وإحكام التقليد» (مجلة «الفنون» ، ربيع ١٩٧١)  
- «حول ندوة دمشق المسرحية» (مجلة «الأدباء العرب» ، يوليو ١٩٧٢)  
- «دفاع عن المسرح الشعرى» (مجلة «الأدباء العرب» ، أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى : فهى - فى الغالب - صحافة أدبية من وحي اللحظة . وبعضها لا يعدو أن يكون تعريفا بحياة الكاتب ، وتلخيصا للمسرحية موضوع المقال . إنها أشبه بمقالات أحمد بهاء الدين التى تجدها في كتابه «مبادئ وأشخاص» : متابعات يسرك أن تقرأها على صفحات «صباح الخير» أو «روز اليوسف» أو «الأهرام» . وتتفوق - بقينا - على سائر ما يظهر في هذه الأماكن ، ولكنها - حين تجمع بين دفتى كتاب - تحقق ، على نحو ما ، في أن تدخل الصحف الباقيات .

لكن مقالات صلاح عبد الصبور - على الرغم من ذلك - جديرة بأن يحتفظ بها . ولهذا عدة أسباب : فهى (أولا) سجل لاهتماماته ، واهتمامات الشاعر الكبير شائقة دائما . وهى (ثانيا) تتزامن مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية ، وتومئ إلى الاتجاه الذى كان الجزء الخلاق من عقله يتحرك فيه . وهى (ثالثا) تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعرى حار ، وما يكمن وراءها من رصيد ثقافى : وحافظة واعية ، وذهن وقاد .

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هى : «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) ، «مسافر ليل» (١٩٦٩) ، «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) ، «ليلي والخنون» (١٩٧٠) ، «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣) . وفى السطور التالية محاولة لاستكشاف جوانب من معانى مسرحيات عبد الصبور ومبناها ، ونحت هذه المحاولة بكم افترض مؤداه أن مسرحياته - مهما يكن من مأخذنا عليها - هى أعلى نقطة بلغها المسرح الشعرى في مصر ، وأنها ستظل جزءا من أدبنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها . لقد أرسى معيار ، وثبتت قيمة من حق شعراء المستقبل أن يحاولوا تجاوزها ، ولكن ليس من حقهم أن يقصروا عنها .

تصور الشاعر لمأساة الحلاج ، ومن هنا كانت المقارنات التي عقدها بعض النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة توماس بيكيت في مسرحية إليوت .

يقول عيسى بلاطة ، في مقالة له بالإنجليزية ، موضحا أوجه اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيتين :

«على حين أن التوازيات لافتة ، يقينا ، لا يمكن القول إنها تتجاوز حقل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة والدولة ، ولكن استشهاد الحلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية السنية والحركة الصوفية الضاربة بجذورها بين جماهير المسلمين .. ومن ناحية الحيط ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة ، والرغبة في الموت من أجل قضية ، وإن اختلفنا فيما إذا كان الموت بالذي يسعى إليه ، أم أنه لا يعدو أن يرتضى . وبنائيا ، على أية حال ، تتكون كلا المسرحيتين من جزئين ، وتستخدم جوقة لتعلق على المواقف وتلخص فحواها .

وفي مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول - وهو مكون من ثلاثة مناظر - يبدأ بالحلاج مصلوبا على جذع شجرة ، ويتحرك مرتدا إلى الخلف زمنا إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبل . أما الفصل الثاني - من منظرين - فيبدأ بسجن الحلاج وينتهي بمجلس القضاء الذي يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية إليوت - بجزئها - تتحرك زمنا إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتميا نحو مقتلة - مقدورة سلفا - في الكاتدرائية » .<sup>(٥)</sup>

هذا - في ظني - تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيتين ، يلفتنا إلى جانب مهم من مبناها : إنها لا تقوم على البناء الأرسطي التقليدي : البداية (العرض) والوسط (الأزمة) والنهاية (الانفراج) ، وإنما تصطبغ منهج الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع التوكيد على الأزمة الروحية للحلاج ، وعلى ما ترمز إليه الشخصيات ، أكثر مما يقع على أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية . إن الحلاج - فيما يقول عز الدين إسماعيل - يمثل «إحياء مطورا لمنهج الصوفية الإيجابية .. في حقبة كان التفكير فيها يتجه بخطى حثيثة نحو العلمانية » .<sup>(٦)</sup>

والصراع في المسرحية على ثلاثة أضرب : (١) صراع باطني داخل شخصية الحلاج . (٢) صراع بين الحلاج والمؤسسة الرسمية . (٣) صراع - تحكمه المحبة - بين الحلاج وصديقه الشبل . وفي هذه السياقات كلها تبلور أزمة الحلاج الشخصية التي يمكن تلخيصها في قوله :

هني اخترت لنفسي ، ماذا أختار ؟  
هل أرفع صوفي ؟  
أم أرفع سني ؟

إن الحلاج تؤرقه مشكلة الشر الاجتماعي ، وسوء توزيع الثروة ، وما يترتب على ذلك من دمار روحي . وفقدان الثقة بالعدالة الإلهية :

فقر الفقراء

راح يتكلم بألفاظ غامضة يمكن أن نعمل على حمل الكفر ، وإذ باح بسر التجربة الصوفية :

لأنا حينما جاد لنا الحبوب بالوصل تنعمنا  
دخلنا السر . أطلعنا وأشرنا  
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا  
وكوشفنا ، وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا  
فلما أقبل الصبح تفرقنا ،  
تعاهدنا بأن أكرم حتى أنطوى في القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذهبه

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني

براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صبحوا .. زنديق كافر

صبحنا .. زنديق .. كافر

قالوا : صبحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبذلوا جهدا كافيا لاستلاله من

سجنه :

أحبينا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه بموت لكي تبقى الكلمات

أم قتله مجلس العدل السلطاني المنعقد ببغداد ، حيث القاضي أبو عمرو الحامدي يعرف ما هو مطلوب منه ، وحيث ابن سليمان يردد كلماته كالصدي ، وحيث ابن سريج - العادل الوحيد في هذه المهزلة - يرفض أن يكفر الحلاج وقد شهد أن الله «خالقنا وإليه نعود» ، فلا يجد بدا من أن يستعفى من المجلس ، وينسحب . وتكون دورة اللولب الأخيرة حين يأتي مبعوث من عند وزير القصر ، ليعلن أن الدولة - لظفا منها وكرامة - قد ساحت الحلاج عن تحريضه العامة على الإفساد - نفس التهمة التي وجهت إلى سقراط - وعفت عنه ..

لكن وزير القصر بضيف :

«هبت أغفلنا حق السلطان ..

ما نصنع في حق الله ؟

فلقد أثبتنا أن الحلاج

يروى أن الله يحل به ، أو ما شاء له الشيطان

من أوهام وضلالات

ولهذا أرجو أن يسأل في دعواه الزنديقية

فالوأي قد يعفو عمن يجرم في حقه

لكن لا يعفو عمن يجرم في حق الله »

هكذا تحكم ألا عيب السياسة قبضتها على رقبة الحلاج فتسوقه إلى حتفه . مثلما سبق المسيح من قبل . والحق أن ثمة عنصرا مسيحيا قويا في

جوع الجوعى ، فى أعينهم تنوهج ألفاظ لا أوقن معناها

أما ما يملأ قلبى خوفاً . بضئى روحى فزعاً وندامة  
فهى العين المرخاة الهدب  
فوق استفهام جارج  
« أين الله » .. ؟

والشئلى يرد على ذلك باستفهام أخطر . فالشر عنده ميتافيزيقى .  
يستحيل تفسيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك لحكمة خفية لا  
يدريها سوى الخالق :

لكفى ألقى فى وجهك

بسؤال مثل سؤالك

قل : من صنع الموت ؟

قل : من صنع العلة والداء ؟

قل : من وسم المجذومين ؟

والمصروعين ؟

قل : من سمل العميان ؟

من مد أصابعه فى آذان الصم ؟

من شد لسان البكم ؟

من ألقانا بعد الصفو النورانى  
فى هذا الماخور الطافح  
من .. من .. ؟

والحلاج يمثل أزمة المثقف الساعى وراء المعرفة واليقين ، الذى  
قضى شبابه فى طلب العلوم ، فلم يزد علمه إلا حيرة واضطراباً :

وذويت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على  
صفحات الكتب

لحقت وراء العلوم سنين . ككلب يشم روائح صيد .

إنه الموقف الذى سبق أن التقينا به فى قصيدة « أقول لكم » :

أنا طوفت فى الأوراق سواحا ، شبا قلمى حصانى ..

بعد أن حملت لى الأوهام والغفلة

سنين طوال . فى بطن اللجاج وظلمة المنطق

وكنيت إذا أجن الليل واستخفى الشجبونا

وحن الصدر للمرفق

وداعبت الحيات الحليينا

ألوز بركنى العارى بمنجب فتيل المهرق

وأبعث من قبورهم . عظاما تحرة ورءوس

لتجلس فوق مائدتى . تبث حديثها الصباح والمهموس

بل إن حديث الحلاج فى أحد المناظر حين يقول :

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى

إلى . إلى

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

ليس إلا إعادة صياغة لحديث « القديس » من نفس القصيدة .  
قصيدة « أقول لكم » :

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى

إلى . إلى

لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا الممراح

ونوق الحلاج إلى أن

.. يوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل ..

استمرار لقول الشاعر ، المعلم ، الذى يتحدث فى « أقول لكم »  
بنبرة أنبياء العهد القديم :

أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عليان

وأن القلب إن غمغم

وأن الخلق إن همهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت . فقد فعلت

هذا التكامل بين « اللوغوس » و« البراكسيس » . بين الكلمة  
والفعل . هو الذى يربط بين أعمال صلاح عبد الصبور ورباط وثيق .  
وبهذا المعنى يصح أن نقول إن مسرحية « مأساة الحلاج » كانت جنينا فى  
رحم قصيدة « أقول لكم » . وهذه الاستمرارية فى عمل الشاعر . هذا  
التردد الداخلى للأصدااء والذبذبات فى أرجاء فنه . من علام صديق  
الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية ، واتساق المرمى .

وحين نجد الحلاج أن خرقة الصوفية ستكون حائلا بينه وبين تحقيق  
رسائله الاجتماعية يخلعها فى مشهد عفيف . يشبه - من بعض الوجوه -  
تخطيم إسماعيل لقنديل أم هاشم فى قصة يحيى حقى . ويشكو مصطفى عبد  
اللطيف السحرى من أن صلاح عبد الصبور يخالف التاريخ هنا . وأن  
الحلاج لم يخلع مرقعته فى الموقف الذى يذكره الشاعر .<sup>(٧)</sup> ولكن هذا  
التصرف - من جانب شاعرنا - مشروع فى ظننا . فهو لا يخاف الحقيقة  
التاريخية وإن جافى التوقيت . وهو مستخدم لقيمتة الدرامية العالية .  
له « توظيف » التراث لا « تسجيله » . إذا استعنا مصطلحات بعض  
الباحثين .

ولا نخلو المأساة من لحظات تفريغ ملهوى . وفكاهة تتراوح بين  
الرقرة والغلظة . كما فى مشهد الهز الحشن بين السجينين فى السجن الذى  
زج فيه بالحلاج . وكما فى مشهد المحاكمة الرائع - أو ما قبلها مباشرة -  
حيث يتباهى أبو عمرو الحمادى بفظته وقدرته على التصرف بفنون



الصوفية .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة  
ورده القضاة للسلطان  
ورده السلطان للسجان  
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء  
ثم له ما شاء  
هل تحرم العالم من شهيد ؟  
هل تحرم العالم من شهيد ؟

وهي حيلة فنية نجدها في مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما في قصيدة «أحلام الفارس القديم» (أو «البراءة» إذا استخدمنا عنوانها الذي نشرت تحته . في جريدة «الأهرام» ، لأول مرة) :

ثم نعود موجتين توأمين  
أسلمتا العنان للتيار  
في دورة إلى الأبد  
من البحار للسماء  
من السماء للبحار

وفي هذه المسرحية - كما في سائر مسرحياته - يعتمد الشاعر ، أساساً ، على تفاعلات بحر المتدارك ، مع إمامات يبحر أخرى كالرجز والرمز والوافر والمتغارب . ولن يصعب على أصحاب العروض - وقد فعلوا - أن يأخذوا عليه بعض أخطاء في هذه الأمور ، ولكنها - أخطاء مغفورة - لأن المحتوى الفكري والوظيفة الدرامية والإدراك الشعري هي أهم ما يهتم له الشاعر ، لا مراعاة قوانين الخليل وتجنب مزالق الزحافات والعلل .

- ٢ -

«مسافر ليل» ملهاة سوداء من نوع ملاهى ييكيت ، ويونسكو ، وغيرهما . (انظر عن هذا الجنس الأدبي مقالة لمحمد عبد الله الشفيق في مجلة «الفكر المعاصر» - إبريل ١٩٦٥ ، وانظر التذييل القيم الذي ذيل به صلاح عبد الصبور مسرحيته) . أشخاص المسرحية ثلاثة : راو ، وعامل تذاكر ، وراكب . المنظر : عربة قطار مندفعة في طريقها طوال الوقت . والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم تحولات : من رحلة عادية إلى رحلة نحو الموت ، من عامل تذاكر إلى ديكتاتور عسكري يقتل ضحايا دون ذرة تردد أو ندم . من المؤلف إلى الغريب ، من المضحك إلى المأسوي . ومستويات اللغة في المسرحية تساق هذه التحولات : فنحن نتنقل من نثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع ، من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات ، من كلام السوق المبتذل إلى رطانة الفلسفة وتحليقات الشعراء .

ظهرت المسرحية لأول مرة في عدد يوليو ١٩٦٩ من مجلة «المسرح» . في تلك الأيام الحزينة من أواخر حكم عبد الناصر . وبشجاعة أدبية فائقة (لا يعد لها سوى شجاعة نجيب محفوظ في رواياته وأقاصيصه) أخرج صلاح عبد الصبور هذا الدفاع البليغ عن إنسانية

للفظ . وكيف أخرج صديقه القاضي الهروي . وهو «رجل مغرور بقرمحه وذكائه» . فأبلس هذا الأخير ولم يجر جواباً . ولا يشكون شاكٍ من أن الفكاهة في مثل هذه المشاهد خشنة . يعوزها الصقل - في حالة السجينين على الأقل - وتنشئ على الفحش . فالخشونة هنا مقصودة . على سبيل التضاد مع السباحات الروحية الراقية التي ترتفع بنا إليها أحاديث الحلاج والشبلي . ونحن نجد أمثلة لهذا الفحش في مسرح الإنليزيين - مثل مارلو وشكسبير - جنباً إلى جنب مع أدق ظلال الفكر وأرهف فروقات التعبير . ليس صلاح عبد الصبور رجلاً سريع الغثيان . صاحب دل وخفر . وإنما هو فنان ناضج . يحيط بكل أبعاد التجربة من أعلاها إلى أدناها . ويحتاج إلى قارئ ذي عقل قوى . ووجدان قوى . ومعدة قوية .

والدلالة العصرية للمسرحية تتضح في مثل كلام ابن سريج . الذي يستخدم مصطلحا وجوديا (وقد كان سارتر من بين أهم المؤثرات على جيل عبد الصبور) . وينتف من التجريدات الرنانة التي لا تغنى إلا خواء . ويريد للكلمة أن تتجسد في واقع عيني محسوس :

العدل مواقف

العدل سؤال أبدي بطرح كل هنية  
فإذا ألهمت الرد تشكل في كلمات أخرى  
وتولد عنه سؤال آخر . يبقى رداً  
العدل حوار لا يتوقف  
بين السلطان وسلطانه

ولا أدع مسرحية «مأساة الحلاج» قبل أن أتوه بالمقدرة الدرامية - الشعرية الفائقة لمؤلفها . حيث الشعر موظف في خدمة الموقف . وحيث الإنجاز الملاح يغني عن الحشو والترديد . يقول السجين الثاني :

أُمي ما ماتت جوعاً . أُمي عاشت جوعانة

ولذا مرضت صباحاً . عجزت ظهراً . ماتت قبل الليل

هذه المقدرة الصبورية تكاد ترقى أحياناً إلى ذرى بليكية (نسبة إلى وليم بليك) حين يستخدم الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل ، كما في قوله :

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء

كانه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في مناهة المساء

أو :

لم يبرأنا الباري لبعذبنا ، ويصفرنا في عينيه

بل لبرأنا ننمو . وتلامس جبهتنا وجه الشمس

أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحه .

ويبرع صلاح عبد الصبور في صنع ما يمكن أن نسميه : تكوينات دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً بالانتهاء والوفاء والتحقيق . ومن أمثلة ذلك قول مقدم المجموعة

الإنسان ؛ هذه الإدانة الصارمة لحكم الطغاة ، هذا التجسيم لانقلاب الأوضاع ، ولى الحقائق ، وتوارى العدل فى غياهبات الجور .

عامل التذاكر فى المسرحية طاغية متكرر ، يلعب دور الله ، ويؤمن - وهذا أشنع ما فى الأمر - أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين ، ويتحمل الكثير من أجلهم ، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاء ولا شكوراً . والراكب هو الإنسان العادى الذى سحقته الأنظمة الشمولية ، وأصبحت بطاقة هويته هى أتمن ممتلكاته ، لأنه بدونها يغدو غير موجود ، وبلا حقوق . والراوى هو صورة حديثة من الحقبة الإغريقية : تراقب ولكنها لا تجرؤ على التعليق ؛ فهى خائفة من بطش الطاغية . وجو المسرحية - فى إيقاعه المتسارع - أشبه بكابوس خاطف ، تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض ، ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه . إلا بعد أن تتم الجريمة ، ويوطأ العدل بالمناسم .

المسرحية - من بعض الزوايا ، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور السابقة . لاسيما «مأساة الحلاج» . نحن نجد هنا أيضاً مشهد محاكمة . كما فى المسرحية السابقة ، وكما فى كثير من أعمال بروخت . يتهم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه قتل الله (صدى من تشبه) وسرق بطاقة الشخصية . وفى هذا العالم العبثى ، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض ، يقفز عامل التذاكر كى يجلس فى أعلى العربة ، فوق رف الخقائب ، وبدل ساقه ، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب . فم العجب وقد قالوا قديماً : إن القانون فوق رؤوس الأفراد ؟ وتخيّل أشباح طغاة من التاريخ القديم والحديث : الإسكندر الأكبر - هانيال - تيمور لنگ ، الدوتشى ، هتلر ، لندن جونسون . وإزاء سلطانهم يخفت صوت العقل ، وتنصاع الحكمة للقوة . بل تغدو الحكمة قرينة للقوة : إن الإسكندر ، فى ميعه عمره ، بعد أن روض المهر الجامح ، يروض معلمه أرسطاليس ، وهو الذى عينه فيليب المقدونى ليرى فتاه ، ويكشفكف من غلوائه ، ويعلمه الكتاب والحكمة .

إن عامل التذاكر - فى مسرحيتنا هذه - لا يفتقر إلى المبررات . ولا تعوزه الحجج المنطقية ، فإن وراءه تاريخاً طويلاً من تبريرات الطغيان : «جوع كلبك يتبعك» (النعمان بن المنذر) ، «عندما أسمع كلمة الثقافة أتحس مسدسى» (زعيم نازى) ، «إنى أرى رؤوساً قد أبعت وحن قطافها» (الحجاج بن يوسف الثقفى) ، «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعاً» . (لندن جونسون) . وإلى هذه الروائع يضيف طاغيتنا - «عشرى السترة» - من عنده آية أخرى : «حقق فى رحمة ، ثم اضرب فى عنف» .

إن عامل التذاكر يذكّرنا بالطاغية الحديث الذى يتحدث عنه أودن فى قصيدة «المديرون» (١٩٤٨) . فالمدير فى عصرنا - وهو رمز لتحكم البيروقراطية فى مصائر الناس - يدبر «دولة الرخاء» أو «عالم الوفرة» ، دون أن يكون رأساً أو عاملاً . إنه نموذج للقاعلية ، نراه فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما نراه بين صفوف الحزب الشيوعى السوفيتى . قديماً كان الطغيان قرين الفراغ ، والتقسيم ، وفاخر المآدب ، والحسنات من الزوجات والمحظيات والخواري . والوية الجنود ،

وسروج الخيل البراقة . أما طاغية اليوم فهو يعيش حياة رمادية كثية ، أقرب إلى التشف . تخلو من اللعان ؛ فالطاغية اليوم لا يشارك أقرانه الشراب ، ولا يقيم حفلات القصف والجون . ولا يكتب أحكام الإعدام على ظهر أوراق اللعب . وإنما يتعامل مع أرقام وإحصائيات وأزرار وبيانات - حيث كل شئ محسوب - ويعانى - برغم كل سلطانه - من وحدة عسيقة .

هذه صورة الطاغية الحديث كما صورته أودن . أما صلاح عبد الصبور فيرسم له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإيحاء :

«هل تعلم . لست سعيداً

يتخيل بعض الحمقى أنى رجل محظوظ

ويقولون لأنفسهم ...

حين يعودون إلى أكواخهم وزرائهم فى الليل

«ماذا يصنع عشرى السترة ؟»

«يتقاضى أعلى أجر»

«يسكن فى قصر»

«يتصرف فى أقدار الناس»

لا يدرون بأنى أحمل أكبر عبء

أفرغ فى الليل إذا حدثت واقعة ما

أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال الخلق

أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين

وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر

أنواع القتلة والسفاحين .

إلى أن يقول :

إنى أحيا فى وحدة

أحيا فى وحدة

أحيا فى وحدة

والمدلج - مسافر الليل - بذكرنا يبطل قصيدة أخرى لأودن هى قصيدة «المواطن المجهول» (١٩٣٩) . إن الرجل العادى فى عصرنا ليس إلا اسماً على ورق . رقماً بين أرقام . ملفاً بين ملفات . وعامل التذاكر يقتله رغم اقتناعه بأنه برئ لم يقتل ، ولم يسرق . ولم يكسر قانوناً . غاية الأمر أنه ضحية لابد من التقدم بها على مذهب السلطة . لكى تراعى الأصول . وتستوفى المظاهر . وتجري لعبة السياسة فى طريفها المرسوم . ليس ثمة ما يدل على أن صلاح عبد الصبور قد تأثر بأودن هنا . أو حتى أنه قرأ قصائده المذكورة . إنما هى روح العصر وحقائقه . تستخرج من شاعرين كبيرين - أحدهما فى الشرق والآخر فى الغرب - نتائج متشابهة ، ونجيهما بمواقف متقاربة .

والراكب فى حرصه على البقاء ، وخوفه من بطش عامل التذاكر . يلاينه ويسايره ويداهنه . فيثنى على عدله ورحمته وعلمه وجوده ، يعينه على ذلك محفوظه من الشعر العربى الذى يردد الخمر - على سبيل التعليق الساخر ، أو التضمين ذى الدلالة . كما يورد الخمر - وغيره قدامى الشعراء :

الجواهر والذات  
المأهبة والإسطقسات  
والقائغوريات  
يوناني لا يفهم

وحين يتلح عامل التذاكر تذكرة الراوى - وهى بمثابة العقد بين المواطن والدولة - ندرك أن العقد الاجتماعى الذى تحدث عنه روسو وهيوم ولوك ، والذى ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، قد تمزق ، وأضحى الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقلية ، وفلسفات الغريزة والدم والنخبة ، وهو ما تجده فى النازية والفاشية وغيرهما .

- ٣ -

« الأميرة تنتظره » - على خلاف المسرحيتين السابقتين - مسرحية مترليكة - نسبة إلى الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميتريلىك - يتغشاها ضباب رمزى شفيف ، ويصعب اقتناص رموزها فى شبكة المعنى : فهى تكون ولا تعنى ، وترمز ولا تصرح ، وتومئ ولا تتحد . إن هواءها أشبه بالأوزون ، وجوها أشبه بتلك الساعات التى تسبق مطلع القمر . حين لا يتميز الخيط الأبيض عن الخيط الأسود ، وتتحرك قوى الضياء فى قلب الظلام ، وتكون الحرب سجلا بين الحفاء والتجلى ، بين الوعى والملاوعى ، بين الواقع والحلم .

تلتزم هذه المسرحية - ذات الفصل الواحد - وحدات المكان والزمان والحدث ، مما يحقق لها وحدة الجو النفسى ووحدة الأثر . فالأحداث تدور فى ليلة واحدة ، داخل كوخ قصى فى واد يدعى وادى السرو ، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث - مفطورة ، وبرة ، وأم الخير - منذ خمسة عشر عاما ، ونزلن به بعد أن تحطم قلب الأميرة ، إذ وقعت فى هوى كبير الحراس - ويدعى السمندل - فوهبته ذاتها ، وأمكنته من مقاليد الأمور فى المملكة ، فقتل الملك - أو عجل بموته - ولم يهب الأميرة الطفل الذى كانت تتوق إليه . وخلال سنوات حكمه أنكره الحراس والقادة والجند ، وهجروه . وفى ليلة الحدث تمثل الأميرة مع وصيفاتها هذا الذى حدث ، وينتظرن مقدم رجل . إن نزوعا أقرب إلى المازوكية يدفعهن إلى استرجاع آلام الماضى : أو كما تقول الوصيفة الثانية :

هذا ميعاد موجدنا الليلية  
الجرح يريد السكن

والصدى من بودلير واضح : « أنا الجرح والسكين والفريسة والحلاد » . وفى غمرة الذعر العصائى ، يسمع صوت من الخارج كأن خطى تزد ، فتزعج الأميرة وتسال :

ما هذا يا أم الخير  
الوصيفة الثالثة : مولانى ...  
تلك هى الريح

عل نحو ما تسأل السيدة العصائية فى قصيدة « الأرض الخراب »

فإذا رحمت فأنت أم أو أب  
هذان فى الدنيا هما الرحماء

علم بأسرار الديانات واللغى  
له خطرات تفضح الناس والكتبا  
(المتنبى)

ولو لم يكن فى كفه غير روحه  
لجاد بها فليتنق الله سائله

كذلك يعمد الراوى إلى تصوير خوف الراكب وإثارة السلامة إذ التقى سلاح الضعيف فى مجتمع الضعفاء . والمصانعة أداة للبقاء . وصون الذات والبنون والأموال . يترجم الراوى - فى حياته المخرج للصدر - عن مشاعر الراكب فيقول :

قال الراكب فى نفسه  
ما يدري . فلعل الرجل هو الإسكندر  
ولعل الموتى مازالوا أحياء  
وعلى كل . فالأيام غريبة  
والأوفى أن نلتزم الحيلة  
ولعل إن كنت له أن يتركى فى حالى  
قال الراكب فى نفسه  
فلأتدلل له

وذلك على نحو ما يتفوه الواعظ بنصيحته الغالية فى « مأساة الحلاج » :

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟  
لا أدري ، وعلى كل ، فالأيام غريبة  
والعاقل من يتحرز فى كلماته  
لا يعرض بالسوء  
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض  
أو وال أو محتسب أو حاكم

وعامل التذاكر يستخدم مصطلحات الفلسفة ، متلاعبا بها كالسوفسطائيين ، كى يوقع الراكب المسكين فى حبال من لفظ :

لا داعى للشكر  
هل تدري ما معنى فقد بطاقتك الشخصية  
معناها أنك لست بموجود  
فالسارق قد قتل  
إذ أفقدك تشخصك المتعين

وذلك على نحو ما كان السجين الثانى ، فى « مأساة الحلاج » ، يحب الحكمة فى مطلع شبابه ، قبل أن يلجئه الواقع الاجتماعى الظالم إلى الانحراف ، وكان يقضى صبحه فى دور العلم ، أو بين ذكاكين الوراقين ، ويعود ليغاجى أمه الطيبة بالألفاظ البراقة كالنخار المدهون :

شريكتها في الغرفة - زوجها أو عشيقها :

تري ما عسى هذه الضجة أن تكون ؟

إنها الريح تحت الباب .

وفي محاولة يائسة للتغلب على كآبة الانتظار (هن - كالنساء في «بيت برناردا ألبا - يعيش في انتظار رجل» ) يحاولن افتعال البهجة وبث المرح في نفوسهن :

الوصيفة الثالثة : فلنضحك

الوصيفة الأولى : حقا .. فلنضحك

الأميرة : فلنضحك

( لا يضحك أحد )

إنهن إيماءة بلا حركة ، وقوة مشلولة ، كرجال إليوت الجوف ، أو كاستراجون وفلاديمير في ختام مسرحية صمويل بكيت « في انتظار جودو » :

فلاديمير : حسنا ، هل نغضى

استراجون : نعم ، هيا بنا نغضى

( لا يتحركان )<sup>(٨)</sup>

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، « نجيل » رث الهيئة . عليه تراب الفقر والسفر ، بدعى القرنفل ، قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يبرح حتى يلقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يجلس في ركن المسرح الأمامي الأيسر ناظرا الباب وموليا ظهره للجمهور . وبعد قليل يأتي السمندل حبيب الأميرة الخائن ، يريد أن يتبعه بعد أن قلبت له المقادير ظهر الخن . إنه المخلص الذي ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظرنه طويلا ، ولكنه - وا أسفاه - كاذب كالعهد به :

ها هو ذا يأتي متشعبا بالكذب كما اعتاد

قد عامت في شفتيه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة - محاولا استلانة قلبها - بلبالي حبيها ، وكيف علمها لذائد الحب وأسراره ، وحوّلها إلى امرأة مكتملة الأثوة . فنقول له غاضبة : « لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد » . وتذكر درس لوركا في قصيده « الزوجة الخائنة » :

صعدت على أجمل المهاري

دون شكيمة أو ركاب

وكرجل لن أكرر

الأشياء التي قالتها لي

وهي أبيات أوردها عبد الصبور في مقالته « لوركا شاعر الأندلس » من كتابه « حتى نقهر الموت » ( دار الطليعة ، بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣ ) . ولنتذكر أن عبد الصبور عاشق لوركا قديم ، نظم عنه قصيدة من ديوانه « أحلام الفارسي القديم » ، ونظم أشعار مسرحيته « يوما » التي نقلها عن الفرنسية وحيد النقاش . وعند كلا

الشاعرين نجد نفس العشقة (إيروتسزم) المتخللة ، وغنائية الرغبة وحسية المدركات . وخيوط الحياة في مواجهة الموت ، والخصب مواجهة العقم .

ويهب القرنفل من ركنه المظلم فجأة . وقد اكتملت مقاطع أغنية الداخلية التي كان يرمزم بها في همهمات غامضة كسجع الكهان ، ويط يديه على رقبة السمندل . ويغمد فيه سكينه ، جزاء وفاقا لجرأ وخيائته وكذبه . ولا ينسى قبل أن يرحل أن يلقن الأميرة درسا الكبرياء . والاكتفاء الذاتي . ولو كان الثمن عزلة باردة طاه كالجليد :

هذا تذليل لا تكمل أغنيتي دونه

يا امرأة وأميرة

كوني سيدة وأميرة

لا تنفي ركبتيك النورانية في استخذاء

في حقوى رجل من طين

أيا أفضل ما كان

وغداً أو شهيا

عملاقا أو أفاقا

ولتلق ألوان الحب . ولا تعطيه

اضطجعي مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ويؤيد هذا التفسير السياسي للمسرحية الذي قدمه بدر توفيق فالخيت - على ما يلوح - هو انتظار المخلص الذي يجيب الآمال ودرس التجربة المريرة . عند بدر توفيق أن الأميرة هي المدينة أو الوطن والسمندل هو الحلم . والقرنفل هو الواقع . والوصيفات بمثابة كورس غريقي .<sup>(٩)</sup>

وخيوط التضاد بين الحياة والموت توحى به رموز موضوعية أخرى متناثرة في ثنايا المسرحية . فأشجار السرو مثلا - كما يلاحظ الدكتور لويس عوض - « أشجار لا تنبت في الحياة ولا تستنبت في قريص الشعراء إلا في أفنية المقابر » .<sup>(١٠)</sup>

وعندى أن للمسرحية - إلى جانب البعد السياسي - بعدا آت ميتافيزيقيا . وكأنما الأميرة التي « تبغى أن تنزع جوهرها النوراني ببعض اللذات الأرضية » هي الروح التي تبحث عن جسد تسكنه . وهي الصورة التي تبحث عن مادة . وهي النجرد الذي يطمح إلى أن يغد عينا . وكثيرا من أحاديث الأميرة - حتى أكثرها إيغالا في الواقعية . مشحون بهذه النغمات الرمزية التحتية . عندما تقول وهي تهبط من أعرج الدرج إلى وصيفاتها المنتظرات أسفله : « شكرا . فلأهبط درجة » ، فإن هي الروح تهبط إلى الأرض . الوراق التي هبطت من اجل الأرفع . في فكر صلاح عبد الصبور - الذي بدأ واقعا اشتراكيا - عن « راقا » من الأفلاطونية . ومن الأفلاطونية الحديثة :

كنّا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور



ويراوح صلاح عبد الصبور - ببراعته المعهودة - بين أرق درجات الشاعرية :

مولاتى

فى وسط السلم تختار العين  
جيدك أم كومة ماس  
يتكسر فيها النور ويلتم

وبين الفحش الصريح :

فاسمعن إذن أحدث نكتة  
رجل قال لزوجته  
البدر يفوقك حسنا  
قالت لزوجته :

اذهب حل سراويل البدر  
بدلا من حل سراويلى .

إن قائلة المقتطف الأول هي ذاتها قائلة الثانى - الوصيفة الأولى - فالإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على البرزخ بين وجودين . ونقوم جدلية خلاقة بين طرفى المقتطفين : فكل منهما يصوب الآخر وينقده . إن الروحانية تنقذنا من الانغماس فى طبيعة فجة - من طراز ما نجده عند أتباع زولا الأضال قامة من أستاذهم . والفحش ينقذنا من التحليق فى أفق مخلخل الهواء . مبدت الصلة بأرضنا المعجون ترابها شهوة وعرقا وإفرازات . ما كان لأحد سوى شاعر كبير أن يكتب هذه الأبيات .

ومن مفارقات الحب المؤسفة - والصادقة فنيا وحياتيا على السواء - أن تبكى الأميرة حبيبها بعد موته ، ونجده - مثل دوريان جراى - يملك من الصديق وهو جثمان هامد ما لم يكن يملكه وهو يضاجعها ويقتل أباه ويغتصب الملك :

آه ، ما أصدقه ميتا

انظرن ، ماتت بسمته الفاتنة اللزجة

وبدا مرتعدا مذعورا فى صدق فائن

- ٤ -

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية « ليلي والمجنون » لا تصيب مثل هذا النجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون والكائنات . إنها - فى تقديرى - أضعف مسرحياته ، كما أن « النساء حين يتحطمن » أضعف كتبه النقدية .

يرفع الستار عن غرفة تحرير فى إحدى المجلات الصغيرة التى كانت تصدر بالقاهرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، ونرى محرريها - سعيد وحسان وزباد وحنان - وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يتراوحون ما بين الإيمان بالإصلاح التدريجى والإيمان بالعنف الدموى . ويدخل عليهم الأستاذ - رئيس التحرير - فيقترح أن يكونوا فرقة تمثيل تجتمع ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسبوع ، بعيدا عن جو العمل

الصحفى ، كى تجرى تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أتقن أفرادها أدوارهم قدموا حفلا يدعون إليه بعض الأصحاب الخلفاء . ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية شوقي « مجنون ليلي » ، فيلقى اقتراحه القبول رغم بضع اعتراضات . وهكذا تتولد مسرحية داخل المسرحية ، ومن الحوار بين العاملين تنبثق دلالة عمل الشاعر الأحداث .

والواقع أن هذا المنهج - منهج التقابل مع شاعر سابق ، وتضمن أصوات الآخرين - ليس جديدا على صلاح عبد الصبور . فقد سبق له أن استعار من أحمد شوقي ، على سبيل المقابلة والنهكم ، كما يقول الدكتور جابر عصفور : « يستخدم صلاح التضمن فى قصيدته » الحب فى هذا الزمان » ... فيستعير بيتا تقليديا لشوقي ليرز بوضعه فى قصيدته عنف الفارق بين الحب السلفى الذى يخضع للترتيب والحسبان لأنه ابن مجتمع جامد رزين :

نظرة ، فابستامة ، فسلام

فكلام ، فوعد ، فلقاء

والحب المعاصر بسرعه الآلية وعدم عمقه وزيفه .<sup>(١١)</sup>

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحرق القاهرة . وتسحب سلطات الأمن رخصة المجلة ، ويتبين أن حساما جاسوس على زملائه ، ويظل سعيد حائرا بين الماضى والمستقبل : « وقت مفقود بين الوقتين » ، أو - بالتعبير الأدونيسى - وقت بين الرماد والورد . أما ليلي - رمز الوطن ، وهو رمز بلى من فرط الاستعمال - فتظل تنتظر الحبيب بها ، الذى يكون على يديه الخلاص .

فى المسرحية - ولابد - أصداء من قراءات عبد الصبور : فخيطة المقابلة بين الواقع والتمثيل يستدعى بيراندلو . وهناك شرح جيد لبيتى إليوت من قصيدة « بروفروك » : « النسوة يتحدثن يرحن يبحن / يذكرون مكابيل أنجلو » :

معناه أن العاهرة العصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالخدلة البراقة

كى تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدى من ختام قصيدة « الملاح الهرم » لكولودج : « فرسانا محزونين وحكماء » . ونجد ذكرا لبرخت وجوته ( وهما شاعران قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوي - صديق الشاعر الراحل - فى مقالة له ممتعة ) . وعلى جدار غرفة تحرير المجلة تقوم لوحة « دون كيشوت » للمصور دوميه .

على أن المسرحية تعانى من خلل رئيسى يتمثل فى أنها - أساسا - مسرحية واقعية ، بل طبيعية التزعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا . إنها فى معالجتها لأزمة المثقف الثورى ، قد صنعت من نفس مادة « الأيدي القذرة » لسارتر ، و« الأبرار » ( لا « العادلون » ) لكامى ، و« الصحة والصدى » للأمين العبوطى . وكثيرا ما نشعر أن الشعر يتملص تحت وطأة ما كان الأجدر به أن يقال - ببساطة - نثرا :

ها أنا أستدير بوجهي إليك ، فأبكي  
لأن انتظاري طال ، لأن انتظاري  
يطول ، لأنك قد لا تجي ، لأن  
النجوم تكذب ظني ، لأن كتاب  
الطوال يزعم أنك تأتي إذا  
اقترن النسر والأفعوان ..

سعيد : هل أصنع لك شاي  
ليلي : شكرا يا حي

.....

زياد : لا بل قد خالطني إحساس طبعي

وتبلغ الركافة أوجها في قول سعيد ينتظر المخلص :

.. باسم الشعراء وباسم الخفراء

والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية

وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألطف ،

وشجرة الدر وكتاب الموفى ونشيد بلادي بلادي

نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة

فالصبر تبدد

والياس تمدد

شأن بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة عن  
الانتظار في قصيدة «توافقات» ، آخر قصائد ديوان «شجر الليل» :

وتنتثر في تضاعيف المسرحية نداءات من نوع «أزياد» .  
«أسعيد» . لكأننا عدنا إلى أيام عزيز أباظة في مسرحياته ذات المهاد  
العصري .

وفي المسرحية جانب نبي إليه ناقد لم يجد - للأسف - الشجاعة  
الكافية لذكر اسمه ، فوقع مقالة له في مجلة «الآداب» البيروتية باسم  
«شاهد» من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان «أتوارد خواطر .. أم  
تأثر؟» (مجلة «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨) أن مسرحية عبد  
الصور تتم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ،  
نشرت في مجلة «الكلمة» العراقية (تشرين الثاني ١٩٦٩) ، عنوانها  
«القارة السابعة» . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا لدعواه :

#### صلاح عبد الصبور

#### حسب الشيخ جعفر

١ - يحمل يوقا في صحراء الزمن اليابس .

٢ - لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللبلاب الخائف  
بالشجرة .

٣ - تلتف حوالبك عبوني كالحبيط على المغزل .

٤ - ماذا لو تلمس كني الخشنة هذا الجسد الشمعي  
المتألق حتى يفتح لي كخليج ينتظر المركب .

٥ - انفض لي ، والمسني ، وتحسني أفي وتر مشدود .

٦ - هل نرحل للمستقبل في سفن من ورق  
الصحف الأصفر .

٧ - هل أبحر ودكما فوق سريره .

٨ - متكئين كما يتكئ السعف الأخضر فوق الماء .

٩ - غمغم بالكلمات كغمغمه النيران إلى العشب .

١ - الزمن اليابس ، يا حبيبي ، كالقش في  
أصابعي .

٢ - انحدرت في نومها الوعول ، نامي ، انهمكي  
في الزينة ، انثني على جذعي كاللبلاب .

٣ - انتظرت وامتلأت كالمغزل يلتف بحيط منك .

٤ - عاشقا أدخل ، لي يفتح الخليج .. نحتي الألق  
الطافر في الخليجان .. في غرفتنا البحر .. يفتح  
الخليج هل تسمع ؟ تصحو سفن مثقلة تدخل  
في البحر كما تدخل في قفازها اليدان .

٥ - ارنجفت مثل الوتر المشدود في انتظار .

٦ - وفي المقهى الدخان امرأة تؤنسي ، الرحيل في  
قوارب من ورق الجرائد

٧ - الحب في السرير كالرحيل في السفينة .. وفي  
السرير والشراف الناصعة البياض زينا سفن  
مثقلة في هدأة العباب .. أبحرت ثقيلًا هائلًا  
تحملي زينا إلى اللا شاطئ .

٨ - ارمي الهدب كظلل السعف الخافي على الماء .

٩ - جلدني يابس يهدل في الليل كما يتهل العشب  
إلى النيران .

سألناه فقال .. « كما نجد قوائم هزلية طويلة ، من النوع الذى يرفع شقيق مقار في إirاده في قصصه : « أثبت في أحد أبحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كدائرة المعارف البريطانية ، ومختار الصحاح ، وتقويم العبرى الفلكي ، وأصول التدبير المنزلي ، وغيرها .. » .

ويتفرج الستار عن الملك وحاشيته في قاعة العرش فنراه يحدث إحدى محظياته بكلام غريب ، هو خليط من العشقية والصوفية ، وكأنه تهكم على رطانة الفلسفة :

فحداك عموران يقودان إلى النبع المكنون  
المستغرق في سباحات تأمل ذاته  
في باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الطغاة ممن شعارهم . كلويس الرابع عشر . « أنا الدولة » -

مادمت أنا صاحب هذى الدولة  
فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها ..  
أنا بيت العدل . وبيت المال . وبيت الحكمة  
بل إلى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

وهو يعامل رجال حاشيته كما يعامل كاليبجولا ، في مسرحية كامى : المرتزقة من الشعراء الواقفين ببابه .

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يمنح زوجته طفلاً . فتتوسل إليه أن يختار لها عشيقاً تتجيب منه . فيوافق - بعد لآلى - شريطة أن يقتل العشيق بعد إتمام مهمته . ولكن الملكة تقول :

لا .. لن تقتل رجلاً أعطاني زهره  
أطلقه بضرب في الأرض

ويدخل « طير الموت الأسود » بدن الملك . على الرغم منه . وتعود جوقة النساء - في الفصل الثانى - إلى الحديث نثراً . ذاكراً أرسطو مرة أخرى ، في حين ترى جئان الملك الممدد . ويحاول أهل القصر رد الحياة إلى الميت بفاحش الإغراء حيناً ، وبالرقص حيناً . ويعرض مقتنياته من ذهب وجواهر على عينيه المغمضتين حيناً ثالثاً . بلا جدوى . وتجد الملكة في شاعر القصة ضالتها : فهو الوحيد الذى مازال يحتفظ بشئ من الرجولة والثقة . فترحل معه عن القصر إلى كوخ على النهر . وتبه نفسها . وينضم إليها خياط القصر الذى كان المثلل - في إحدى نزواته - قد أمر بقطع لسانه .

ويرسل أهل القصر الجلاد لى يعود بالملكة الآبقة ويقتل الشاعر المتمرد . ويرحب الجلاد بهذه المهمة ، فهو عدو للشاعر منذ قديم . وعلاقتها أشبه بعلاقة تيمور ومهيار في شعر أدونيس :

لا يغربى أن آتى بالملكة  
لا أدري هل يرفع هذا في بعث الملك النائم أم لا يرفع  
لكن قد يغربى أن أتسل بالعبث بأضلاع الشاعر  
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر

تلوح لى أمثلة الناقد مقنعة ، وترجع أن صلاح عبد الصبور جاوز الحد المشروع في تأثره بالقصيدة . وأدع الأمر لحكمة الضمير الأدبى ولنقرأ قصيدة حسب الشيخ جعفر كاملة ، فإنى لا أعرفها إلا من خلال هذه المقطعات .

- ٥ -

ونأتى إلى مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة « بعد أن يموت الملك » فنجدها تقع من إنجازها السابق في مكان بين بين : إنها أدنى من المسرحيات الثلاث الأولى . ولكنها أفضل من المسرحية الرابعة . وهى ، على الأقل . تملك مبرر وجودها كمسرحية شعرية . ما كان يمكن أن تكتب نثراً .

المسرحية : كما يصفها صاحبها ، « ملهاة مأساوية » ، فيها شئ من يونسكو مؤلف مسرحية « الملك يخرج » . وخطبها الرئيسى هو الصراع بين الأيروس والثاناثوس ، بين مبدأ الحياة الذى يمثله الشاعر ومبدأ الموت الذى يمثله الملك . وتنحاز الملكة - الأرض الأم . الأنثى الخالدة - إلى صف الشاعر الذى يخلصها ، في حين يريد أفراد حاشية الملك ، الذين دب إلى نفوسهم العفن - الوزير والمؤرخ والقاضى والجلاد - أن يعيدوها إلى عالم العقم والإحمال والموت .

تبدأ المسرحية - على نحو غير موفق - بثلاث نساء يقدمنها نثراً ( هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعاً نثرية مطولة في مسرحية ) وكأنما يرمين إلى شئ قريب من التهرب البرخنى ( ونحن نجد ذكراً لمسرحية برخت « دائرة الطباشير القوقازية » في موضع لاحق من المسرحية ) . ويتظرف الشاعر فيقول : « والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور ، وهو رجل أسمر ذو نظارات ، كان يزورنا أحياناً في أثناء البروفات .. » إن إقحام الكاتب ذاته في عمله مخوف بالخطأ ، قلما ينجح . حاوله أدونيس - وهو ، رغم قامته الشعرية الشاهقة : نرجسى كبير - حين كتب في « فصل الحجر » :

على أسير على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسير على  
أحمد سعيد أسير  
يصارع يتكسر كالبلور  
وأدونيس يموت<sup>(١٢)</sup>

وحاوله إدوار الخراط في ختام قصة « في الشوارع » : « نداء يهتف به : - إدوار .. إدوار .. »<sup>(١٣)</sup> ربما كان الفرد هتشكوك هو الفنان الوحيد الذى نجح في دس ذاته في أعماله .

تحدثنا إحدى النساء الثلاث - وهى محظيات الملك - أن موضوع مسرحية الليلة هو موت أحد الملوك . كما ورد في أحد الكتب الصفراء القديمة . ونقرأ لنا زميلتها مقتطفات من كتاب « الشعر » لأرسطو . ويحاكى الشاعر أسلوب العنينة محاكاة ساخرة : « وواقع الأمر أن المؤلف لم يخبرنا ، وربما كان قد أخبر المخرج ، الذى أخبر مدير المسرح ، الذى

## في هيئته شيء .. لا يعجبني

ويشبت الشاعر للجلاد في القتال حتى يصرعه .

وفي الفصل الثالث تعاود النسوة الثلاث الظهور ، فيقترحن ثلاث نهايات ممكنة :

الأولى أن ترسل الحاشية الملك والمملكة إلى العالم السفلي ، فيجن جنون الشاعر ويمضي في طلبها كما مضى أورفيوس في طلب زوجته يورديكي . وهناك يحكم قضاة الأقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك .

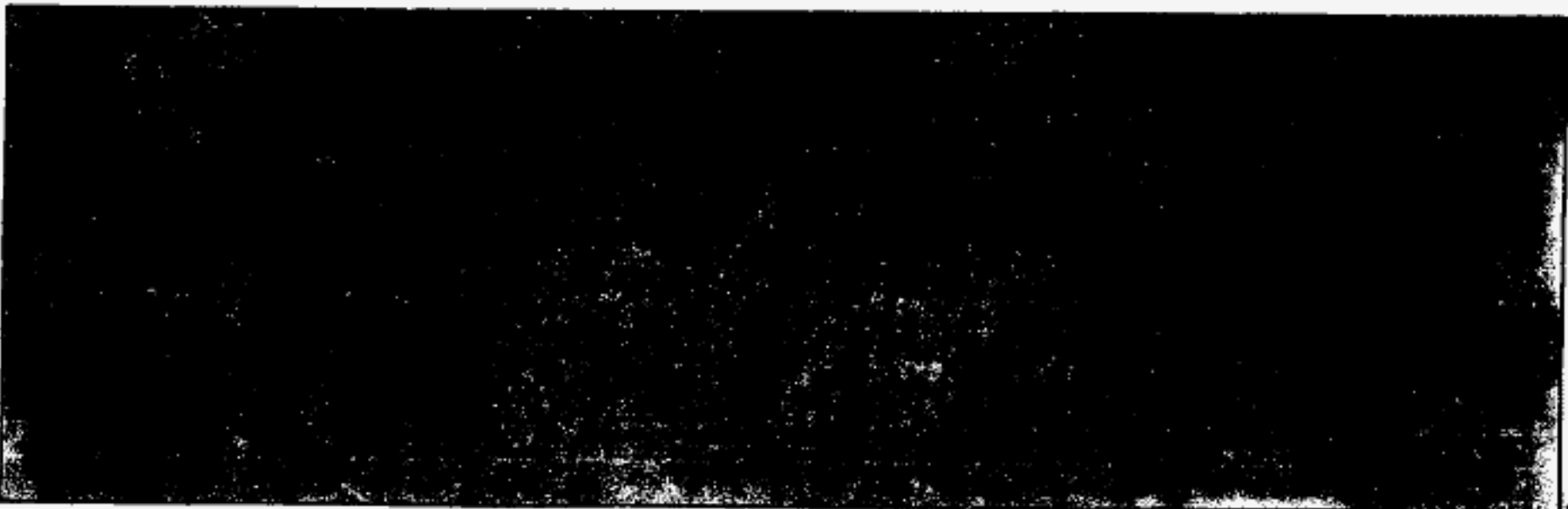
والنهاية الثانية هي أن يشب طفل الملكة عن الطوق ، ويتأهب للجلوس على العرش ، ولكنه يحده يتهوى فيقرر أن يزيل بقايا الماضي ويعيد بناء القصر . ولكن دون ذلك أن أمير البر الغربي قد احتل سائر غرف القصر

والنهاية الثالثة هي أن يتقلد الشاعر سيفاً . ويعود مع الملكة إلى القصر . لكي يحكمه طفل المستقبل .

وتترك النسوة للنظارة أن يختاروا النهاية التي يريدونها . إن الشاعر هنا - مثل المغني في «حكاية المغني الحزين» من ديوان «تأملات في زمن جريح» - «الوحيد في بلاط فاسد . إنه أحد أقنعة صلاح عبد الصبور . شاهد عصره وضميره في آن واحد»

## • هوامش :

- (١) د . لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، دار المعرفة ١٩٦١ ، ص ١٩٣ .
- (٢) د . أحمد كمال زكي ، نقد : دراسة وتطبيق ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
- (٣) أحمد عبد المعطي حجازي ، «صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية مأساة الحلاج» ، مجلة المجلد ، فبراير ١٩٦٧ .
- (٤) مصطفى عبد اللطيف السحرق ، مأساة الحلاج ، رابطة الأدب الحديث ، ص ٥ - ٦ .
- (٥) Issa J. Boulata, «Murder in Baghdad», The Muslim World Vol. LXIII, No. 3, July 1973, p. 241.
- (٦) د . عز الدين إسماعيل ، «توظيف التراث في المسرح» ، مجلة فصول ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .
- (٧) مصطفى السحرق ، نفسه
- (٨) في انتظار جودو ، صمويل بيكيت ، ترجمة د . فايز اسكندر ، في كتاب مسرح العبث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤ .
- (٩) بدر توفيق ، الأميرة بين الموت والانتظار ، مجلة المسرح ، يوليو - أغسطس ١٩٧٠ ، ص ٧٨ - ٨٣ .
- (١٠) د . لويس عوض ، الحرية ونقد الحرية ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٢٢ .
- (١١) د . جابر عصفور ، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور ، مجلة المجلد ، فبراير ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .
- (١٢) أدونيس : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢ .
- (١٣) إدوار الخراط ، ساعات الكبرياء ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .





# الرمزية والنراجيديا

## في "مأساة الحلاج" و"ليلي والمجنون"

كل أنواع التعبير الإنساني ، دون استثناء ، تقوم على الرمز ، بإطلاق الأصوات ، أو رسم الأشكال ، أو باتيان الإشارات والإيماءات : أنغاما وغمغمات وكلمات ، أو كتابة أو علامة أو تصويرا ، أو تحريكاً لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه . ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شيء ، والتعبير الخاص ، الإبداعي الفني ، شيء آخر . التعبير العام ، والرموز العامة ، كاللغة ، يكون معطيات عامة ، التنوع فيها يخضع لظروف سائدة مشتركة ، وتغيرها يحدث في إطار الظروف نفسها وتحت تأثيرها ، فيلفظ ، أو يتم قبوله ، وفقا لمقاييس وأوضاع «بشترك» فيها ، وفي التأثير بها أو الخضوع لها ، أو التمرد عليها ، الجميع ، في الزمان الواحد ، وفي الوطن الواحد ، وأحيانا في العالم الواحد . أما التعبير الخاص ، الإبداعي الفني ، فهو فردي ، هو التجاوز الذي يحققه الفنان - الشاعر - للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق في ذهنه بين التعبير العام ، وإدراكه هو الشخصي لما ينبغي أن يكون عليه التعبير في قالب فني يشيده ويملاه بصياغاته الخاصة . هذا التجاوز ، متحققا في كلمات اللغة وصورها ، هو الأدب . وهذا التجاوز ، متحققا في الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه في سلسلة من المواقف المترابطة ، هو الأدب الدرامي .

سامي خشبة

لذلك ، لا يمكن - مثلا - أن يتحقق لنا الإدراك الكامل (ومن ثم المتعة الكاملة) للمعنى الكلي - بأجزائه - لأول أعمال صلاح عبد الصبور الدرامية الشعرية (مأساة الحلاج) وأول مسرحياته الطويلة الثلاث ، دون أن نتبين الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التي يتكون منها المنظر الأول من المسرحية ، منذ أن يسقط الضوء على عمق المسرح ، فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة «يتعمد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحى المشهد بالصليب التقليدي ، بل بجذع شجرة» ص ٧<sup>(١)</sup> ، إلى أن يدخل من خلف الشجرة ، شيخ في يده وردة ص ٢٤ : نعرف من شخصيات أخرى في المشهد أنه «الشبل شيخ الزهاد» ص ٢٤ ، ونعرف من أولى كلمات الشيخ نفسه ، أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيبه» ص ٢٥ ، وإلى أن يلقي الشيخ إلى الرجل المعلق بوردة «حمراء» بلون الدم وهو يقول :

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة  
بعض ما أعطيت» . (ص ٢٦)

ولكننا لم نعد نستطيع القول بأن كل أدب هو أدب رمزي ، أو أن كل دراما هي دراما رمزية ، مادام تطور الإبداع الفني يؤدي - من خلال ارتباطه بتطور الفكر الفلسفي والجمالي والغوي وبالتطور الاجتماعي ذاته - إلى إعطاء المصطلحات معاني محددة . الدراما الرمزية ، في إطار الفهم الاصطلاحي المحدد بالمعرفة (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود) هي دراما من نوع خاص ، يقوم البناء الفني كله فيها على أساس ارتباط جزئياته جميعا بتصور أساسي واحد ، أبدعه الشاعر نفسه ، فتجاوز فيه حرفية معاني اللغة ، وحرفية دلالات الظروف التاريخية . ودعانا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه . في هذا التصور الأساسي الواحد ، الذي لا بد - بحكم طبيعة الدراما - أن يكون متعدد الوجوه ، تتحول المعاني الرئيسية للعمل الدرامي كله إلى مجموعة من الرموز . تكون - في بدء العملية الإبداعية ، بالنسبة للشاعر الدرامي ، ثم في نهاية تلك العملية ، بالنسبة لنا نحن المتلقين - هي المحور . أو السلسلة الفكرية التي تنحلق حولها بقية المعاني الفرعية ، التي تأخذ منها مغزاها ، وتتخذ دلالات تجسدها من خلالها .

ثم يقول - معربا عن ندمه - وهو يشيح بناظره :

« .. لو كان لي بعض يقينك

لكنت منصوبا إلى يمينك ،

لكنتي استبقيت ، حينما امتحنت ، عمري

وقلت لفظا غامضا معناه ،

حين رموك في أيدي القضاة .

أنا الذي قتلتك

أنا الذي قتلتك » ( ص ٢٧ ) .

» .

ويستعيد مقدم المجموعة الحديث فيستعير نفس الرمز ، وكأنه صار  
حقا يرى الحلاج وقد استحال إلى « الشجرة » نفسها التي غرسها بكلماته  
ورواها بدمه . ثم استحالت الدماء « ثمرًا » :

« .. وحين أسلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجان

ووشيت أعضاؤه بشمر الدماء

ثم له ما شاء » ( ص ٢٢ )

أما الكلمات ، التي كانت بذورا للشجرة قبل أن ترتوى بالدم ،  
فتصبح عند مجموعة الصوفية : أو يصبح بعضها ، كمسامير صليب  
المسيح :

« .. وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة . »

وهنا يفصل الحلاج مرة ثانية عن « الشجرة » التي تصبح له  
صليبا ، ويعلق بها في بعض كلماته ، التي تتحول بقيتها ، في قول نفس  
أفراد جماعة الصوفية . إلى بذور أخرى تنتشر على أفواههم ، وتزدهر في  
أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالمعنى الحرفي ، لكي تتفق مع غرسها في  
الأرض :

« وسنذهب كي نلقى ما استبقينا منها

في شق محاريث الفلاحين . »

وبذور بالمعنى الدلالي الأوسع :

« ونخبها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج . »

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضا « كلمات » بالمعنى الحرفي :

« وسنخفيها في أفواه حداة الإبل ..

الهاثمة على وجه الصحراء . » ( ص ٢٣ )

« وندونها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب

وسنجعل منها أشعارا وقصائد . » ( ص ٢٤ )

أما الشبلى فإنه يرى الحلاج رؤية أخرى . « بنحول » فيها الحلاج  
إلى رمزين جديدين ، أو يحل الرمز الجديدان في رؤية الشبلى محل  
الشجرة المغروسة بالكلمات ، والمروية بالدم . والثمرة بالدم أيضا .  
والمنحولة إلى صليب ، يعلق عليه الحلاج نفسه ببعض كلماته . يراه  
الشبلى :

« .. قد كنت عطرا ناعما في وردته

لم انسكبت ؟ ..

وردة مكنونة في بحرها

لم انكشفت ؟ » ( ٢٥ - ٢٦ )

ولكن ، إذ يلقى الشبلى إلى الحلاج وردته الحمراء - الدم المعطر  
بعطر ذاته المنسكب - ويقول له إنه يعطيه بعض ما وهب للحياة ،  
نعرف - حتى في رأى الشبلى - أين انسكب العطر ، وعلى من انكشف

تتراكب مجموعات « الصور » المرئية والكلمات والأفعال ، لكي  
يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية : الشيخ المعلق  
على الشجرة ، مطلوب الأيوحي وضعه بالصليب العادى . لأن الشيخ  
( الحلاج نفسه ) لن تقتصر « دلالة » قتله على الإيحاء بمعنى المسيح  
المصلوب ، أو « القادى » المختص ، مبعوث السماء لافتداء البشر  
والتكفير عن خطيئتهم الأولى ، بل سوف تتضمن دلالة قتله ذلك المعنى  
إلى جانب معان أخرى كذلك ، تستفيد من مغزى أكثر من واحد من  
أرباب الإخصاب والحياة المقتولين ، الذين يخصبون بأجسادهم المقتولة  
الأرض ، أو شجرة الحياة . لكي تستمر الحياة نفسها .

إن الحلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية - يشبه  
نفسه بالشجرة / الإنسان :

« كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء » ( ص ٢٠/٢١ )

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكي يضاعف من مغزى  
الصورة الأولى ، ويضيف إلى دلالة قتل الحلاج بعدا جديدا :

« كان يريد أن يموت كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوى شريد

قد ضل عن أبيه في مناهة السماء » ( ص ٢١ )

ولكن ما ينقله إلينا من كلمات الحلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة -  
رمز الشجرة المروية بالدم .

إنه يروى بدمائه شجرة جديدة . بعد أن « زرعتها » بلفظه العقيم ،  
فكأنها كانت محتاج إلى دمائه ، لتحيا بذرتها - الكلمات : وهو يتحدث  
عن « دورة » الإنبات : من غرس « البذرة » الميتة ، إلى ازدهار الزرع  
الجديد :

« كان يقول إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه سيفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدماء إذ نحس الوريد

شجيرة جدية زرعتها بلفظي العقيم

فدبت الحياة فيها . طالت الأغصان ... »

( ص ٢١ - ٢٢ )

للخرقة - علامة الصوفية وشارتهم ، أما الثاني فهو ما يتولد بالتدريج من خلال حوار الحلاج في السجن مع زميله السجين ، وهو تلخيص « حيرة » الحلاج الدرامية حيال نوع « الفعل » المطلوب منه لكي يفرس بذرته ويطلع شجرته مثقلة بالثمار : هل يرفع صوته ، أم يرفع سيفه .

من خلال هذين الرمزين ، تكتمل من ناحية شخصية الحلاج « التراجيدية » ، ومن ناحية أخرى تكتمل « تراجيدياه » الخاصة وتكتسب في نفس الوقت تميزها . لكي تصبح « نوعا » تراجيديا قائما بذاته ، وخاصة بالثقافة القومية التي تبعث منها دراما الحلاج ، والتي يسمي إليها - بوعى ساطع - صلاح عبد الصبور .

فرغم أن رمز « وفعل » خلع الحلاج للخرقة ، يأتي أيضا في المشهد الثاني . فإنه في الحقيقة يأتي بعد أن يكون المؤلف قد دفع العملية الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو التجسد الموضوعي - سواء لمضمونها ، أو لعدد من شخصياتها الرئيسية ، وأولهم الحلاج نفسه . ثم زميله الشبلي ، ثم تلميذه إبراهيم بن فاثك ممثلا لطائفة الصوفية التي تطالب الحلاج بأن يتصرف تصرف « السياسي » مادام قد انشغل بأمور الدنيا وإصلاحها ، فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشبلي . ولكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذي يتصرف باعتباره صاحب رسالة يستعد لأن يكون شهيدا كي تكتمل رسالته ، ولكي يكتمل - على المستوى الفني - قوامه التراجيدي .

وعلى ذلك يبدو رمز ( وفعل ) خلع الخرقة كأنه مجرد إضافة شكلية إلى « رموز » شخصية الحلاج ، ورموز المضمون الدرامي لمأساته . ولكن العلاقات الداخلية بين جزئيات العملية المسرحية وتفصيلاتها شديدة التكثيف والاقتصاد في مأساة الحلاج ، بحيث تنفي ذلك الظن . وتجعل عملية خلع الخرقة - في ذروة المواجهة العقلية والنفسية بين الحلاج وبين الشبلي على طول المشهد الثاني - عملية ، أو « فعلا » مسرحيا ، رمزيا . يمنحه الشعر قوة موضوعية لا تضاهي ، اختارها المؤلف لكي يوحد توحيدا كاملا بين كل « رموز » شخصية الحلاج التي سبقت هذا « الفعل » المسرحي / الرمزي الكامل ، أقصد رموز الشجرة ، والوردة ، والدرية . والكلمات . كان « خلع الخرقة » علامة على أن الحلاج / الشجرة . قد قرر أن يمضي إلى « وضوء الأنبياء » حتى يروى الدم أعضائه وأغصنه ، وأن يبذر كلماته في دنيا الله ، وأن يفرق بين الناس ذلك القبس من النور الإلهي الذي أنحفض به الله ، وأن يروى كلماته / البذور بالدم الذي سيتحول ثمارا على الشجرة الجديدة ، وكان قد قرر أيضا أن يسكب عطره ، وأن يكشف درته . فخلع « صدفتها » - الخرقة - لكي ينكشف نور الله ليعيون من يلفهم الظلام .

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع - حتى ختام المشهدين الأولين من المسرحية . الأساس التراجيدي لشخصية الحلاج ولصبره .

فالحلاج - طبقا لكلامه الذي نقلته في المشهد الأول جاعة الصوفية ومقدمها - « يريد أن يموت » لكي يروى بدمائه بذور كلماته حتى تثمر شجرة المعرفة بواجبات السلطان وحقوق الرعية . والمعرفة بحق الله .

نور الدرية على الحياة نفسها ، فعطرها وأنارها . ومع ذلك . فإن الشبلي يحدد موقفه منذ أول ما سينطقه من كلمات :

« يا صاحبي وحبيبي ،  
ألم تنهك عن العالمين ،  
فما انتهيت ! » ( ص ٢٥ )

فإنه ما كان يريد أن يخوض الحلاج الصوفي في أمور الدنيا حتى لا يصل إلى ما وصل إليه .

وعلى ذلك ، يكون صلاح عبد الصبور قد حقق ما اكتشفه شتاينر عند إيسن ، فابتكر رموزه ومبتكراته المسرحية ، لكي يستطيع أن يوصل « المعنى » الذي يريده . وشرع منذ اللحظات الأولى في مسرحيته ، يعلم قراءه ومتفرجيه « لغته » الجديدة . ولكن الأمر يتجاوز ذلك عند صلاح عبد الصبور ، فقد حدد مؤلف « الحلاج » موضوع الخلاف / الصراع الدرامي الأساسي الذي ستدور حوله دوافع المأساة في تطورها التالي . الخلاف بين الحلاج ( ومجموعة الصوفية ) ، والشبلي - وهو خلاف سنكشف أنه كان دائرا في عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه مخج الخرقه بعد حوار الحسام مع الشبلي - هذا الخلاف ، إذا صفناه بـ « رموز » صلاح عبد الصبور نفسه ، هو أن الحلاج - ومجموعة الصوفية التي تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج ، وبما ستوزعه من عطاياه على الدنيا - يرى أنه كان من واجب الشجرة أن تثمر ، ومن واجب الوردة / الدرية أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكي تثمر الشجرة وتتعطر وحتى تستنير الحياة ، أما الشبلي فيرى أنه كان عليه أن يصون لنفسه ثماره وعطره ونوره . إن هذا الخلاف هو ما سيكون موضوع المواجهة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه ، وبينه وبين الشبلي في المنظر الثاني ، إلى أن يخلع الحلاج الخرقة ، ويروح يبذر ثماره في أرض الناس ، فينسكب العطر وينكشف النور ، رغبا عنه ، ولكن بإرادته أيضا ، في المشهد الأخير من الجزء الأول ( الكلمة .. )

هذا المضمون « الخلاف » الذي صاغه صلاح عبد الصبور في المشهد الأول والثاني من المسرحية ، مستخدما رموز : الكلمات البذور ، والكلمات / المسامير ، والشجرة ، والثمار ، والدم ، والوردة ، والعطر ، والدرية ، هو في الحقيقة الوجه الأول للمضمون الخلاف بين الشبلي والحلاج في المشهد الثاني ، وهو موضوع الخلاف بين الحلاج وبين تلامذته ، وبينه وبين « العامة » من الناس ( الأعرج ، والأبرص ، والأحديب ) الذين كانوا « يشفون » أو يتوهمون الشفاء حين يسمعون كلماته . حتى إذا فرغت الكلمات وانصرفوا . اكتشفوا أنهم ما يزالون . وما تزال دنياهم ، على حافهم وحالها . ( ص ٦٥ / ٦٧ ) . إن هذا المضمون الخلاف هو في الحقيقة المضمون الذي تحمله الدراما كلها . والذي نسجه الشاعر برموزه الأصلية الخاصة في هذه المشاهد الافتتاحية من المسرحية إلى ختامها ، وستتجسد بهذه الكسوة المسرحية وتنجلي تفاصيلها .

ولكن الشاعر ، سيضيف رمزين أساسيين بعد هذين المشهدين : « ثوبا » مسرحي « خالص » بصاحبه واحد من أجمل انطلاقات أو تنجرات الشعر في المسرحية . وأعني به رمز ( وفعل ) خلع الحلاج

الذي بقي معه في السجن ، مقتنعا بكلماته : فلم يهرب مع الزميل الآخر الذي خرج عازما على أن يرفع السيف ، مهتديا بكلمات الخلاص ذاتها .  
وحينا يأتي الخلاص النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة ، وهتف :

« هذا أحلى ما أعطاني ربي »

الله اختار

الله اختار .. ( ص ١٤١ ) .

وقد اختار له الله عين ما قد اختاره هو من قبل لنفسه . إن اختبار « البطل » يأتي في إطار اختبار الله : والشاعر المؤلف ينسج من رموزه سلسلة من المواقف الدرامية التي تتجسد فيها عملية المواجهة العملية أو العقلية بين أطراف الصراع الذي يخوضه بطله المأساوي ، وتصبح الرموز نفسها وسيلة للتفكير ، تصبح أداة ومصطلحا للتخيص وجوه القضية وجوانبها وتجريدها ، تلك القضية الروحية الدرامية التي يتمزق بين أطرافها بطله ، حتى يصل البطل - ونصل نحن معه - إلى نتيجة الترق : أن يختار ، فيأتي اختياره متطابقا مع مشيئة الله : أو أن يشاء الله ، فتأتي المشيئة بما سبق أن اختاره البطل .

وفي هذا التطابق - الذي هو في نفس الوقت ذروة التركيب الفني « التراجيدي » لشخصية الخلاص ، ومصيره ، وذروة الاستنارة التراجيدية التي يريد الشاعر توصيلها إلينا - في هذا التطابق يتجلى تمايز المفهوم التراجيدي لمأساة الخلاص ، عن المفهومين الغربيين : القديم (الأرسطي) والحديث .

ولنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! يكفينا القول بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يقوم على أن مصير الإنسان محدد سلفا ، يحدده حكم قدرى تصدره الآلهة مجتمعة أو فرادى ، ولا يعلم به بطل الدراما التراجيدية ، وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن بلوغ هدفه خطأ أساسى في شخصية البطل وسلوكه ، هو الهامارتيا وهذا الخطأ هو الذي يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكى ينفذ ويتحقق . وعلى ذلك يكون هذا الجهد العظيم جهدا ضائعا ، برغم أنه ضرورى لكى يكتسب الإنسان قيمته وكرامته في مواجهة القدر الذى لا مبرر له . ثم ان نهايته لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ، تطهرا نحن من ضعفنا ، تدفعنا إلى الوعي بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط .

أما المفهوم الحديث ، الذى صاغه مكتملا للسرة الأولى ، فرديناند برونتيير<sup>(٢)</sup> مستفيدا من قانون « الصراع التراجيدي » الفيجلي ومن إضافات شليجل وكولريدج . فقام على أساس أن الإنسان صاحب إرادة حرة ، بصارع بإرادته وذكائه إرادات أخرى ، قد تكون طبيعية أو كونية . وقد تتجسد في بشر آخرين ، يهزمونه لأنه لم يكن « قوى الإرادة » بالقدر الكافى . ولم يتزود بما يكفى من العلم والمعرفة والذكاء لكى يفوز في مواجهته لهم . ونهايته لا تدفع إلى الحزن . ولا إلى مجرد التطهر ، بل إلى الاستنارة - استنارتنا - فلما كان ينبغى له ، ولنا . لكى يفوز في صراعه النيل من أجل الحرية ، والكرامة ، واحترام الذات . وقد رفض برونتيير مفهوم الطبيعيين الذى أدخله إميل زولا وأتباعه ، والذى رأى الإنسان مقيدا بقوانين طبيعية واجتماعية ، حلت محل القدر القديم . ومع مجرى مدرسة التحليل النفسى - أضفيت القوانين

وأول ما شغل الخلاص منها قيام العدل في دنيا الله ، وسعى الناس إلى ان يكونوا مثل خالقهم - وهم خلقاؤه على الأرض ، وأرواحهم قبس من روحه - أقوياء فعالين . بل إن كلمات الخلاص أيضا - في المسرحية - تقول إن « قتله » كان جزءا من مشيئة الرحمن التى على أساسها جاءت مشيئة الخلاص نفسه . فهو بخلافه الخرقه - بعد أن رفض الحرب إلى خراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه « جلدا » لا معجزة . يكون قد مضى بإرادته - التى عرف مطابقتها لإرادة الله - نحو مصيره : واعيا مفتوح العين .

إن الخلاص يختار لنفسه : يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقته . وطريق مواجهته للسلطان ، وطريق علاقته بالله . الاختيار الحر الذى يختم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر ، ويختم نهايته معلقا على الشجرة مسفوح الدم . ولكن هذا المصير « التراجيدى » لا يتحقق بحكم قدر أعنى ومسبق . بل يحدث بإرادة الخلاص الواعية .

فالشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيديا أرسطية ، بتحدد مصير بطلها منذ البدء على أساس حكم أعنى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا إرادة الآلهة ، بل يصوغ تراجيديا حديثة ، يواجه البطل فيها مواصفات عالمه . واختيارات محددة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجهته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده ، فيحدد بنفسه مصيره ، دون ندم رومانتيكى ، ولا تراجع واقعى عملى<sup>(٣)</sup>

ويتجسد اختيار الخلاص من خلال « الفعل العقلى » في المشهد الأول من الجزء الثانى (الموت) من المسرحية : فعل الحوار مع زميله في السجن ، حول حقيقة الخلاص نفسه : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم بما رأى أنه تكليف الله له ، وحيرته بين الوسائل التى طرحها عليه ذلك الحوار لقيامه بتكليفه ، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة .

يسأله أحد السجنين عن عمله فيقول إنه « يتأمل » ، وإنه شاعر « أحيانا » ، وأحيانا يقرأ في كتب القدماء ، وأحيانا « يشهد أسرار الكون » . ولكنه مجذوب « دوما نحو النور » ، وهو ليس وليا ولكنه « مولى » ، والولى الوحيد هو الله (ص ١٠٤ - ١٠٦) . أما تكليف الله له ، سبب دخوله السجن ، المقدور والطريق إلى تمام ما هو مقدور ، فهو « أنى أطلع أن أحيى الموق » ص ١٢١

ولكن :

« ... فلكى تحبى جسدا ، حزرتة عيسى أو معجزته .  
أما كى تحبى الروح : فيكفى أن تملك كلماته .. »  
(ص ١٢٢)

ويوجز بعد ذلك . قائلا إنه يحبى الأرواح « بالكلمات » .

وعلى ذلك . فإن الحيرة التى يوقعه فيها حوار مع أحد زميلي السجن - بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت ، إنما كانت حيرة « جديدة » على ذهن الخلاص ، لأنه لم يفكر من قبل أبدا في إمكانية رفع السيف ، فاختياره الأول كان الكلمات : كان أن يرفع صوته . وتتعمق الحيرة « الدرامية » بسبب إحساس الخلاص بمسؤوليته الجديدة : فقد أصبح اختياره الشخصى لنفسه . ملزما للآخرين بعد أن أتبعه زميله



أنوى أن أنزل للناس  
وأحدثهم عن رغبة ربي  
الله قوى يا أبناء الله  
كونوا مثله  
الله فعول يا أبناء الله  
كونوا مثله  
الله عزيز يا أبنء ... »

إن البطل التراجيدي بمفهومه القومى هذا - فردى وحر فى اختياره ، وليس دمية فى يد القدر : ولا فى أيدي قوى الطبيعة أو التاريخ . وهو صاحب إرادة حرة وواعية ، يخوض بها صراعه ضد ما يقهره وينفى إنسانيته . ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع الأبدى الذى أخذه برونتيير عن هيجل ، مستفيدا من فكرة « تحرير الإنسان من عبودية الغريب والطبيعة والتاريخ » ، التى أفرزتها فلسفة العلم المادية الميكانيكية فى القرن التاسع عشر الأوروبى ، بل يقيم حريته ، ويقوم مصيره التراجيدى نتيجة لذلك ، على أساس وعيه بمنطق القدر وعدل الله ، وعلى أساس أن حريته - إرادته - جزء من حرية الله ومشيئته ، فى أن يكون الإنسان هو صورته ، وأن يكون الكون الذى خلقه محكما وعادلا وإنسانيا :

« أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره  
فأبدع من أنبر القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا  
وألقي بين جنبه ببعض الفيض من ذاته  
وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الإنسان » . ( ص ٧٤ )

« بل كنت أحض على طاعة رب الحكام  
برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما  
فلماذا اضطريت ، واختل الإحكام ؟  
خلق الإنسان على صورته فى أحسن تقويم  
فلماذا رد إلى درك الأنعام ؟ » ( ١٧٩ )

فإذا عن « السقطة التراجيدية » للبطل ، التى يقول صلاح عبد الصبور إنها « مسرحيته » ،<sup>(٤)</sup> ويقول إنه « على ذلك الأساس أثرت أكثر الأشكال المسرحية تقليدية . وهو شكل التراجيديا اليونانية »<sup>(٥)</sup> .

يتحدث صلاح هنا عن « الشكل » لا عن « رؤية الفلسفية » التى حكمت الدراما وتجلت من خلالها . يتحدث عن « الحيلة الفنية » التى يلجأ إليها الكاتب الدرامى لكى يصنع حبكة تصلح لإقامة بناء درامى محكم . ومع ذلك فما أبعد « هاماريتيا » الحلاج ، أو سقطة التراجيدية ، واستخدامها الفنى . عن أصولها وأصول استخدامها وفقا للفلسفة الأرسطية وشراحها !

فى التقليد الأرسطى : لا يكرر البطل « سقطة » مرتين . هى مرة واحدة يفعلها البطل . دون وعى منه - غالبا - لجهل أو غضب أو عدم تبصر .. الخ يستقر بناء عليها مصيره .

النفسية . مع قيود الطبيعة والمجتمع ، إلى ما يرفضه مبدأ برونتيير .

يهما هنا - ان المفهومين الغربيين للتراجيديا ، قاما على الفصل الكامل بين الإنسان والقدر فى المفهوم القديم ، وبين الإنسان والإرادات أو القوى الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية . التى يصارعها لكى يفوز بحريته . أما المفهوم التراجيدى الذى يتجلى فى « مأساة الحلاج » فمفهوم مختلف . قام على أساس وجود علاقة متميزة وفريدة . بين الإنسان والله . وبين الإنسان والتاريخ ( المجتمع ) . ونستطيع القول بأن ذلك « الأساس » يكاد يكون واحدا من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التى خرجت منها مأساة الحلاج وخرج مؤلفها .

وصلت هذه العلاقة فى المسيحية الشرقية ( وفى مهدها ، مصر ) إلى مستوى التوحيد بين « الناسوت » و « اللاهوت » فى شخص المسيح الذى عادت به وحدة الإنسان والله إلى أصلها : وفى الإسلام ، كانت روح الإنسان نفحة من روح الله ، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له فيها . وعلى ذلك فليس ثمة مجال للصراع بين الإنسان والقدر ، الذى هو قضاء الله ومشيئته .

ووصلت نفس العلاقة فى المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد والشعب ( الكنيسة ) . وفى الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة ( الجماعة ) . مع مسئولية كل فرد عن نفسه ، ومطالبته أن يتحمل - بوصفه كيانا مستقلا - مسئولية الجماعة . وعلى ذلك فإن صراع الإنسان مع الجماعة ( الصراع التراجيدى ، النبيل ) معناه سعى الإنسان إلى إعادة الجماعة إلى جوهرها الأصيل : إلى ما خلقها الله - وخلق دنياها - عليه .

وهذا هو ما سعى إليه حلاج المأساة ، فكان صراعه مع « الشر » متجسدا فى « فقر الفقراء ، جوع الجوعى » وفى فقدان الرجال والنساء لحريتهم . والشك فى جدوى الحياة ذاتها ( ص ٣٥ - ٣٧ ) ، ولم يدر صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلهى صدر ضده دون معقب وعلى الرغم من أنه كان يصارع قوى « موضوعية » خارجة عن ذاته ، فإنه يرى - رؤية الثقافة القومية التى صاغته فى التاريخ الحقيقى وفى المأساة الدرامية - أنه سيقى منفصلا عنها ، ومنفصلا - من ثم - عن مشيئة من خلقها وخلقته ، مادام هو نفسه لم يشغل بها ، فاشتبك سلكا - معها فى صراع ، فإذا اضطرع ضدها توحد أيضا معها ، ومع من خلقها وخلقته . حتى إذا هزم ، واكمل كإنسان يحمل بضعة من الله هى روحه . وما منحه من معرفة :

« الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا فى المعشوق ...

أنا إنسان يظن للعدل ويتعدنى ضيق الخطر .

فأعزنى خطوك يا محبوبى

... سأخوض فى طرق الله

ربانيا حتى أفنى فيه

فيمد يديه . بأخذنى من نفسى .

هل تسألنى ماذا أنوى ؟

أما الحلاج فإنه لا يكررها فحسب ، بل يرددها في المرة الثانية بوعى كامل ، وفيما يشبه « عدم شعور » مطلقا بأنها « سقطة » . وأنها نوع من الواجب الذي ينبغي عليه أن يقوم به . إنها « تحفته » الأولى التي أنحفه بها الله . فجعله واعيا وعارفا ومستولا عن توصيل « النور » الذي حصل هو عليه ، أي معرفته ووعيه ، إلى الآخرين .

بسمه الشرطي بالكفر :

« عين الكفر .. ويلك .. هذا القول لي . فاسمع

وان كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر ..

أجل . لا . بل ويلني . جرجرت من زهوى إلى حتى

ولكن ، كيف .. هل أتوك هذا اللفظ ملق فوق أثنائي ؟

إذن فاسمع . وقل في الأمر ما ترضاه

لقد أحبيت من أنصف

فأعطاني كما أعطيت . » ( ص ٨١ - ٨٢ )

ولكنه في المرة الثانية يوضح بما هو أكثر من هذا القول الموجز « الرمزي » . الذي لم يصرح فيه بما كان نوع حبه . ولا نوع عطائه . ولا ماهية ما حصل عليه . في المرة الثانية يعلن ما هو أكثر خطورة . في كامل وعيه . مستهدفا إقناع الآخرين باتباع طريقه في أثناء رده الطويل - في المحاكمة - على سؤال القاضي أبي عمر الحمادي : من أنت ؟ وما خطبك ؟ . يقول :

« ... تعشقت حتى عشقت . تخيلت حتى رأيت

رأيت حبيبي . وأنحفني بكامل الجمال . جمال الكمال

فأنحفته بكامل الحجة

وأفنيبت نفسي فيه . » ( ص ١٧٧ - ١٧٨ )

فإذا كان استخدام نكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة فنية نصباغة الحبكة وإحكامها ، لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية - التراجيدية - للدراما<sup>(١)</sup> . فإن استخدام صلاح عبد الصبور لهذا التكنيك ينسق تماما مع رؤيته التراجيدية الفكرية المتكاملة : إن ما اعتبره البطل أولا « سقطة » يجب أن يعاقبه عليها بحبويه ( ص ٨٥ ) . يعود بعد أن اكتشف وحدة اختياره مع اختيار الله ( المحبوب ) فيرى نفس ( السقطة ) واجبا لا يعاقبه الله عليه : بل يحوله من خلاله إلى « شهيد » وإلى « أسطورة » . وحكمة وفكرة « : إلى شجرة مثمرة . وعطر منسكب ذائع الأريج . ودرة مكشوفة النور .

ولقد اكتشف صلاح عبد الصبور - منذ كتب مأساة الحلاج على الأقل . أول ما كتبه وأذاعه للناس وللمسرح - اكتشاف أن الكلمات التي تكتب للمسرح ينبغي أن تكتب بحيث تصلح لأن تصبح « أشياء » متجسدة على منصة العرض المسرحي . إما من خلال مصاحبتها لفعل معين يقوم به من سيلقي تلك الكلمات أثناء إلقائه لها . وإما من خلال تكامل مثل هذا الفعل مع اكتتال الكلمات . والشخصية الإنسانية ذاتها واحدة من « الأفعال » التي تتكامل في الدراما مع تكامل الكلمات التي تتكون منها المواقف وبقية الأفعال .

ولذلك نستطيع أن نرى في مسرحيته الطويلة الثانية : « ليلي والمجنون » - التي كتبها بعد خمس سنوات من تأليف « مأساة الحلاج » - نستطيع أن نرى في هذه المسرحية تأثير ذلك الاكتشاف القديم : اكتشاف تحول الكلمات في الدراما المسرحية إلى أشياء . والطريقة الخاصة التي استخدم بها الشاعر اكتشافه .

فعلى عكس « مأساة الحلاج » . تأتي « ليلي والمجنون » من زمن لا أثر فيه للأسطورة ولا للتاريخ القديم . ولا يمكن فيه أن يظهر بطل من نوع ذلك الصوفي التواق إلى الاستشهاد حبا في الله . المسافة الزمنية - والموضوعية - التي تفصلنا عن شخصيات مأساة الحلاج وعن موضوعها . تتلاشى تماما في « ليلي والمجنون » . والشخصيات ذات الدلالات « الذهبية » في مأساة الحلاج ، تحل محلها شخصيات تستمد كل دلالاتها من الواقع نفسه ، الذي يعيشه من يقرأون المسرحية أو من سيشاركونها على منصة العرض المسرحي .

ولذلك . يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقضيته في الفصل الأول من « ليلي والمجنون » تقديمًا يوحى بالمباشرة والموضوعية : شبان صحفيون من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢ . يعملون في مجلة صغيرة بالقاهرة . يتحاورون حول ما تطرحه الحياة في مدينتهم العصرية على عقولهم التواق إلى الحرية والعدل . والشئ الوحيد الذي يطلبه الشاعر على أحد جدران القاعة ( منصة العرض ) هو لوحة « دون كيشوت » لدوميه . إنه الشئ الوحيد الذي يحمل دلالة « مسبقة » ، تشير إلى معنى الفارس الذي عاش في عصر يسخر من الفروسية والنبيل ، ويعلم بأن يكون وحده في هذا العالم ، ميزانا ومبشرا للنبالة والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا أعداء وهميين ، ولا تنفذ سوى ضحايا وهميين أيضا .

والحوار في الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم والفاسد الذي يظلمهم . فإنهم مختلفون اختلافا شاسعا حول الأسلوب الواجب اتباعه للتعامل مع هذا الواقع : حسان يفضل التعامل بالعنف ، يحمل قلما في جيب ومسدسا في الحبيب الآخر ، وزيادة لا يعرف بالتحديد طريقة يفضلها في معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يتفكه باخطاط العالم ، وبحيرته هو نفسه ، وبخلافات زملائه ، وسعيد شاعر يفضل أن يحاور العالم . ويحاور زملاءه وأعداءه ونفسه - بالكلمات ، عساه يخرج من الحوار بما يحدد المواقف ، وبما يحدد أفضل الأساليب لمواجهة عالم يحكمه الزيف والاستغلال والقهر والتجهيل . ولن نخدعنا هذه البساطة - في تقديم الشاعر لشخصياته وموضوعه - طويلا : فسرعان ما سيقترح « الأستاذ » - وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة - أن يمثلوا جميعا مسرحية « مجنون ليلي » لأحمد شوقي . حتى يشتركوا بوعى في عمل جماعي واحد - موضوعه هو الحب - عسى هذه المشاركة أن تقرب بينهم . وتسمح لكل منهم أن يكتشف الآخرين . ويكتشف ذاته :

« ستغني مجموعتنا كي نتعارف

إذ تندمج الأصوات وتتآلف

نلقى عن أوجهن أقنعة العمل المعقودة

ونعود إلى بشرتنا المفقودة . » ( ٢٠ )<sup>(٢)</sup>

أبعد تراب المهدي من أرض عامر  
بأرض ثقيف نحن مغتربان

وليلي العصرية تتفنن دورها منذ المرة الأولى لإلقائها الأبيات ، فهي تعبر  
عن نفسها حقا من خلال التمثيل .

أما سعيد . فإنه لا يستطيع أن يؤدي دوره بإتقان إلا بعد أن  
يكشف له أستاذه لا حقيقة معنى الكلمات بل حقيقة ما ينبغي أن يكون  
عليه (شعور سعيد) إزاء ليلي .

«ماذا تبغى من ليلي في هذى الكلمات  
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها .  
تخرج منها امرأة طفلة  
متسرلة بالشهوة والصمت  
تبعك إلى جزر الحب الملعون  
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية  
أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنينة  
في تابوت اللذة والموت . » (ص ٣٣)

عندئذ ينطلق سعيد في أدائه على أحسن ما يكون . إحساسا وانفعالا .  
فالأستاذ لم يكن - في نظر سعيد - يتحدث عن ليلي العامرية ولا عن  
مشاعر المجنون القديم ، بل عنه هو . وعن ليلاه العصرية .

هنا تتجسد «الشخصيات» والكلمات التي أخذت من المسرحية  
القديمة ، لتصبح رموزا للمسرحية - وللشخصيات الدرامية -  
الجديدة ؛ تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدا ثانيا - أكثر امتلاء  
بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الجديدة بسطحها العادي الخادئ  
الذي تقدمت به في البداية . ينطلق سعيد في ندائه ليلي - النداء الذي لم  
يكن قدا استطاع أن يوجهه إليها باعتباره «سعيدا» وباعتبارها زميلته  
الصحفية . وتحل عقدة لسانه وتردده بين الحلم والفعل :

تعالى نعيش بيا ليل في ظل قفزة  
من اليد لم تنقل بها قدمان .. الخ

إنه يعرف . كما سيقول ليلي بعد ذلك . أن حلم الحب هو «الممكن»  
التحقيق . أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل :

«إني اتعلق من رسغي في حبلين  
الحبلان صليبي وقيامه روحي  
الحرية والحب

والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيم الأيام الجهممة  
برق قد لا تبصره عيناي ، وعينا جيلي المتعب  
لكن الحب يلوح قريبا مني . » (ص ٤٣)

وليلي تدرك أنه حينما يمثل دور المجنون فإنه يناديهما هي : لا ينادي «ليلى  
العامرية»

«شهران من التدريب

ومع توزيع الادوار ، تبدأ شخصيات «ليلى والمجنون» في  
اكتساب بعدها الثاني . وفي «تقمص» حقيقتها . فالصورة الأولى التي  
تجلت بها . لم تكن سوى سطح حقيقتها ، وسيشرع عمق تلك الحقيقة  
في التجلي . مع تقمص شخصيات المسرحية القديمة .

يمنح «الأستاذ» سعيدا دور «المجنون» . دون أن يبرر ذلك .  
ولكنه يبرر منح حسان دور «ورد» الذي سيتزوج ليلي العامرية حبيبة  
المجنون . بأنه :

«... فله سميت العقلاء ومظهر أولاد الناس  
وهو فدائي حتى في الحب .»

أما ليلي فيمنح الأستاذ دورها لسميتها «ليلى» أيضا . الصحفية في  
المجلة ، التي تحتج بأنها «لا أعرف نفسي بعد» . في حين يرى الأستاذ  
أنها حقا «ليلى» : «روح ضائعة بين الواقع والحلم» . وفي نهاية هذا  
المشهد الأول . الذي وضعت فيه البذور الأولى للمحطات  
والاكتشافات التالية - يقرر «الأستاذ» أن يكتب «في الحب» رسالته  
التي يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله ، في حين يوصيه تلميذه -  
المؤمن بالعنف - بأن يكتب «في البغضاء» .

الكلمات هنا ، التي تبدو هادئة ، والتي تلقى كأنما دون تدبر ، هي  
التي ستتحول إلى الأفعال الرئيسية في المسرحية فيما بعد ، وهي التي  
ستكشف عن «الملامح» الرئيسية للشخصيات الدرامية ، وعن المواجهة  
الدرامية المحورية في المسرحية كلها . وستظل لوحة دوميه - عن دون  
كيشوت - في مكانها في المشهد الثاني ، تظلل الكلمات والأفعال  
والشخصيات جميعها . ولكن سيضاف الشيء الرئيسي الجديد . مع  
بداية «تجارب» التمثيل ، بين سعيد (في دور المجنون) وليلى (في دور  
ليلى) ، إذ سيقمص كل منهما دوره التمثيلي ، لكي يكشف كل منهما  
حقيقته . ولن يكون المجنون (قيس بن الملوح في مسرحية أحمد شوقي)  
هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزي  
لحقيقة سعيد شاعرنا الثوري الحالم بالحرية وبالحب في عصرنا الحديث ،  
كما أن ليلي العامرية ، التي قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية في مسرحية  
أحمد شوقي . لن تكون هي تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية  
والامتثال العظيم في المسرحية القديمة . بل ستكون «ليلى» الصحفية التي  
تكشف - بالحب - ما نحتاج إليه : الإخصاب والامتزاج بمن يمنح  
حياتها معنى ويضمن لها الاستمرار . ولكنها كذلك لا تستطيع أن تميز بين  
من يفضي بحياتها إلى الانهيار أو يمنحها التجدد .

يختار صلاح عبد الصبور من مسرحية أحمد شوقي . مشهدا من  
الفصل الثالث يلتقي فيه المجنون بليلى في بلاد زوجها لأول مرة بعد أن  
تكون قد تزوجت - بإرادتها - حتى لا تفصح أباه . ويختار صلاح ،  
الأبيات التي تعبر عن فرحها بالعثور على «مجنونها» . وعن غربتها  
المشتركة . في أرض لا يشعرا بالانتماء إليها :

أحق حبيب القلب أنت بجاني

أحلم سري أم نحن مستهينان

فريد عليها :

«مدن كمدينتنا المفتوحة  
لا تحمى ورد خدائقها من نقر الغربان  
أو من قبلات الطل الهبان  
أبيات من شعري .» (١٠٣)

ثم يسترجع تذكاراته السوداء ، ويتمنى لو يستطيع حذف أو استبقاء ما يشاء من هذه الذكريات ، وعلى أنها لحظة أن كانت ليلاه تناديه «أحق حبيب القلب أنت بجانبى ..» كانت لحظتها هي ذروة الحقيقة ، والامتزاج ، والتوحد ، وتوهم النجاة بالحب من عصر تحرم الحرية والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب . بعد أن تخلى عن السعى إلى الحرية ففقدوها جميعا ، لأن ليلي كانت في ذات الوقت ، الحبيبة والمدنية معا ، فيها سويا - دون فصل بينهما ، ودون غيرهما - كان يمكن وعده ، وشوقه ، بالحب والحرية .

ولكن المؤلف يفضى إلى استكمال بناء «رمزه» المكون من «ليلي» - المدينة - سعيد - إلى ذروته المأساوية ، ففي لحظة اكتشاف أن «السهم واحد» ، وأن ما انتهك ليلي فأفقدتها - كامراة - العذرية والطهارة . وأفقدتها - كمدينة - الحرية والعزة ، كان قد سبق فانتهاك سعيدا وأفقدته - كرجل - القدرة على الحب ، وأفقدته - كثوري - القدرة على الفعل . وفي هذه اللحظة يدخل حسام - منتهك ليلي - الخائن ، ورمز «السهم الواحد» لكي يحاول طرد سعيد الذي يحاول قتله وهو نفسه يوشك على الانتحار . ثم نسمع صوت «بائع جرائد» يعلن احتراق القاهرة . (١٠٩) .

ولا يكتمل هذا المعنى إلا في المشهد التالى ، بتحديث الأستاذ مع زياد ، إذ يتكاشفان فيعلنان أنها في ليلة الجريمة ، كان أولها يداعب أطفاله ، وكان الثانى في مبعى أو خجاعة ، فيكون حكم الأستاذ على الجليل كله بالإدانة والبوار وعيب السعى . وهنا تتوحد ليلي - للمرة الأخيرة - دون حضورها - مع المدينة :

«ولماذا نتجمع ، نتفرق  
نأمل أو نبكى ، نصحك أو نتحذلق  
نصرخ ونندخن  
نتهلل ونن

ما دما أغفينا ذات مساء  
وتركنا حبة أعيننا في كنف الغرباء  
ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة في فرشها  
الخضراء .» (ص ١١٤ - ١١٥) .

أما سعيد ، الذى يملك النصف الثانى من المأساة ، والذى كان قد قنع منذ البداية بدور الممعدان المبشر بمجئ الشاعر الذى «يتمنطق بالكلمة ويفنى بالسيف» ، والذى كان قد امتزج اكتشافه للحب بينه وبين ليلي باكتشافه لعجزه عن أخذها ، وعجز كلماته عن تحرير المدينة :

«لا أنرى أن أنساها

رجرجه في صوتك حين تناديني  
كى أتبعك وأترك ماضى كما تترك لؤلؤة علبها السوداء  
كى تبرز للنور وللشمس .»

لم يكن ذلك «التدريب» مسرحيا داخل المسرح على طريقة بيرانديللو ، حيث يكتشف «الجمهور» الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجرى في المستوى «الحقيقى» ، وهو المسرح الأول ، وما يجرى في المستوى «التمثيلى» وهو المسرح الثانى ، بل كان «التدريب» في ليلي والمجنون على هذا المشهد المنتقى من مسرحية أحمد شوقي «دراما داخل الدراما» . حيث المستوى الثانى - أى مشهد أحمد شوقي - هو الأكثر حقيقة وغوصا في حقيقة مشاعر شخصيات المستوى الأول ، أى مأساة سعيد وليلي ، في دراما صلاح عبد الصبور . وسعيد وليلي هما اللذان سيكتشفان الحقيقة قبل أن نكتشفها نحن ، بل إن الدراما «الداخلية» جاءت من أجلها ، لكي يكتشفا من خلالها حقيقتها وحقيقة وضعها المأساوى ، ولم تأت من أجلنا نحن . لقد تخلص صلاح عبد الصبور في استخدامه لمشهد أحمد شوقي من جزء كبير من المشهد الأصلي ، (٧) لكي ينطلق مباشرة بنداء سعيد إلى ليلي أن تتبعه لكي ينجوا بالحب من عصرهما المظلم ، ذلك النداء الذى يطلقه سعيد - في التدريب - بعد أن تناديه ليلي نداءها الذى يكشف فرحتها بوجوده إلى جانبها ، واستعدادها لأن تعيد أيامها الخوالي .

ولكن هذا المشهد الأصلي ذاته ، يعود - في المنظر التالى من الفصل الثالث - لكي يستخدمه صلاح بتسلسله الأصلي ، وفقا للحاجة النفسية لشخصياته ، وللموقف الذى وصلت إليه هذه الشخصيات ، بعد أن تكون ليلي «العصرية» قد سلمت نفسها - في بحثها الأعمى عن الإخصاب والحب للخائن حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذى يرتبط في ذهنه بانتهاك أمه في الماضى . وانتهاك مدينته (وطنه) في الحاضر . إنها يتذكران بعد كل ذلك ، ومع إفاقة سعيد من إغائه ، ما كان «التدريب» قد أوصلها إلى اكتشافه ، ويستعيدان ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما - في هذا الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذى يربطهما . بل يهدف إلى المعنى الذى يقف عنده . «الاقتراس» في آخر سطرين من سطور أحمد شوقي . على لسان ليلي :

أدركت أن السهم ياقيس واحد  
وأنا كليتنا للهوى غرضان ؟ (١٠٥ - ١٠٦)

فقد كان سعيد يرى أن ليلي وحدها التى انتهكت . وأنها هي المسئولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن ، إذ لم تفرق بينه وبين حبيبها العاجز عن البطولة . وعن أن يأخذها . ويحررها ويمنحها المعنى الذى تريده :

«سعيد إني أفتح لك . لاجسمى  
بل كل مغاور روحي وكهوف المنسية  
سعيد

هل تأخذنى يوما ما ؟» (ص ١٠٢)



الحجرات المغلقة ، هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزي لكل عناصر التكوين في مسرحه . ففي بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور : النسوة يتحدثن ، يرحن يحجن ، بذكرن مايكل أنجلو ، ويفسره التفسير الصحيح الذي يدل على زيف العصر ، وزيف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الزيف .

ولكن البعد الحقيقي لوجود هؤلاء « الثوار » الحالمين الثلاثة . حسان وسعيد وزباد - في هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التي يرددونها المغنى المخمور مرتين على طول المشهد :

« والله ان سعدنى زمانى لاسكنك بامصر  
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينة قصر  
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر  
دى مصر جنة هنية لى يسكنها  
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى !! »

يكتسب هذا « الموال » الشعبي معنى خالص الجدة - معنى رمزيا - بالموقف الذى وضعه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار الفرسان المحزونين ، الثوريين المعجزة عن الفعل - حول عجزهم بالذات ، وحول حادثة خيانة صاحبهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك ليلي ، رمز المدينة (مصر) وانتهاءها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد ، بل سيأتى بمناد ينادى ، « دى مصر جنة هنية لى يسكنها » ، كأنه يدعو آخرين لمشاركته حبيبته ، وهم آخرون مجهولون ، باسم الموصول (العامى : اللى - الذى) الذى لا يدل على أحد بعينه ، وإنما يدل على أى واحد ، أى واحد « يسكنها » ، سعيدا كان أم حساما !

• • •

في مأساة الحلاج « أقام صلاح عبد الصبور » تراجميته الحديثة في إطار من تاريخ أمته الروحي وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة ، ونسج الرموز التراثية مع إطار التاريخ الروحي والثقافي لكي يصنع التراجيديا . وفي « ليلي والمجنون » أقام تراجميته الحديثة الثانية ، في إطار من تاريخ أمته السياسي الحديث وثقافتها المعاصرة ، واستمد رموزه أيضا من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها . لكي يصنع التراجيديا كذلك . كانت التراجيديا الأولى تراجيديا استشهاد وتحقق . وكانت الثانية تراجيديا انتحار معنوي وإحباط .

ولكن الدرامتين تأنيان لتحقيق نوع واحد من الاستبصار : قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة . على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها - سواء استشهد بطلها أم انتحر معنويا - ذلك الإشعاع من النور التراجيدي الجليل . الذى يضئ ركننا من ثقافة الأمة . تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه .

بل أنوى أن أحيها مثل حياى للمستقبل  
مثل حياى للحرية والعدل  
مثل حياى للحلم  
حلم لا أقدر أن أملكه ، لكنى أقدر أن أتمناه .  
( ص ٧٨ )

أما سعيد ، فيخرج من دور المجنون - العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتمصص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجئى القادر على الحلم وعلى تحقيق الحلم فى آن معا) ويكتفى بأن يكمل إليه رسالته :

« يا سيدنا القادم من بعدى  
أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم

.....  
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة  
فالصبر تبدد  
والياس تمدد  
إما أن تدركنا الآن  
أو لن تدركنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك ! « ( ص ١٢٤ - ١٢٥ )

وقد يكون من « الظلم النقدي » لهذه المأساة العصرية أن يتركز الحديث عن بنائها الرمزي - الذى أقيم لكي تنسج منه خيوط المأساة - على جزئيات رموز المجنون وليلاه الحديثين ، فالبناء الرمزي - التراجيدي للدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال نسج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف . التى تحصل هى الأخرى على نصيبها من العمق الدرامي ، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات الإيجاء المأساوى ، أو الرموز التى تنسج جوهر التراجيديا بوجه خاص .

إن زيادا المتوسط بين عنف حسان وشاعرية سعيد . وبين ما فى الأول من حسم وما فى الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو « زياد » راوية المجنون ، ويتكفل زياد الحقيقي بالكشف عن دلالات دوره الذى سيرسم له مأساته « الواقعية » الحادثة فى النهاية .

« لا أعرف يا أستاذى كيف أحلق فوق المأساة  
والمأساة ردائى ، وشم فوق جيبى ، قيد فى قدمى .  
( ص ١١٦ )

وحسان ، الذى كان يمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان الناري . لو أن سعيدا كان هو المخلص . يفقد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (حسام) ولا تكون « معمدانيته » حقيقة . وإن كان قد تحول إلى نذير بالكارثة .

ولكن البناء المسرحي لا يكتمل بمجرد دقة المؤلف فى رسم شخصياته بأبعادها المترابكة ، فالفعل العام للدراما يحتاج أيضا إلى الاكتمال . والمناخ الذى تتحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من تداخله مع ما يتحرك فيه . ولعل المشهد الثانى من الفصل الثانى - مشهد الحانة - حيث يخرج الأبطال للمرة الأولى والأخيرة خارج نطاق

- Henry Arther Jones; Introduction to Bruntier's Law of the Drama - in European Theories of The Drama, pp. 460- 470.

في الحشاشين القتل والقتل في كل وقت  
 خارج من الشر في كل وقت  
 وعشرون من التوبة في كل وقت  
 كتب الحديث عن مولا في كل وقت  
 في كل وقت في كل وقت  
 في كل وقت في كل وقت  
 في كل وقت في كل وقت

# أَسْتَلْهَا مِنْ التُّرَاثِ الشَّعْبِيِّ وَالْأَسْطُورِيِّ

## فِي سِرِّهِ عِلْدُوعِ جَبْرِ الصُّبُورِ



ظاهرة الاستعانة بالتراث الشعبي والأسطوري من الظواهر اللافتة في إبداعنا الأدبي والفني . لا لأنها ظاهرة جديدة كل الحدة على هذا الإبداع . ولكن لأنها أصبحت تتم في إطار من الوعي الفني والفكري الذي لا يمكن إنكاره . ولقد كان هذا الوعي ثمرة من ثمار الإيمان بالفكر الديمقراطي الحر عند جيل الرواد<sup>(١)</sup> . من جهة . ثم هو - من جهة أخرى - ثمرة من ثمار الإعجاب بالإبداع الغربي . الذي تبنى الأسطورة والتراث الشعبي منذ بواكير إنتاجه . فقد تناسلنا عند اليونان . فالكلاسيين الفرنسيين . ومازال كذلك حتى الآن . ومن جهة ثالثة كان هذا الوعي وراء كل محاولة لإبداع أدب وفن قوميين . في مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة .

عصام زهير

- ١ -

«المجنون» وعن «عنبرة» . لأن سيرتهما مبثوثة في كتب الأدب . ولأنه وجد في هذه المرويات ما يرضى ذوقه وفكره . وبالرغم من هذا لا نكاد نشك في أن أحمد شوقي لم يقتنع تماماً بتاريخية حكاية المجنون كما هي مروية في كتب التراث . كما لا نشك أيضاً في أنه أفاد - على نحو ما - مما كان يروى على ألسنة الشعب من سيرة عنبرة في مسرحيته . واللافت أيضاً أن مسرح شوقي التاريخي يفيد من بعض الروايات الشعبية التي تسلت إلى الروايات التاريخية ، كما فعل في موضوع «قبيز»<sup>(٢)</sup> .

وشوقي حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح لم يصف إليها كثيراً . فقد ظل «شديد الارتباط بالرواية التراثية التي يختارها هذه القصة أو تلك ، حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلاً بالقياس إلى معطياتها المباشرة»<sup>(٣)</sup> . وذلك أن أحمد شوقي

ولقد حاول المسرح العربي الاستعانة بالتراث الشعبي في مرحلة باكورة من تاريخه . فبعد أن بدأ هارون النقاش بمولير . تلى «ألف ليلة وليلة» في مسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد»<sup>(٤)</sup> . هذا في حين بدأ أبو خليل القباني من «ألف ليلة» مباشرة . فاستخرج منها موضوعات لثلاث من مسرحياته<sup>(٥)</sup> . كما كتب عن «عنبرة» السيرة الشعبية . الذي كتب عنه شوقي فيما بعد وكذلك كتب آخرون عن موضوع النعمان بن المنذر ويومي بؤسه ونعميه . وعن حياة امرئ القيس . وحياة المهلهل سيد بني ربيعة . وعن حرب البسوس . إلى غير ذلك من الموضوعات التي يغلب عليها الطابع الشعبي الواضح .

وإذا كنا قد درجنا على التأريخ للمسرح الشعري بداية من شوقي . فإن شوقي قد التفت إلى بعض ما في هذا التراث من قيمة . ولكن دون أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التي اختارها . فلقد كتب شوقي عن

كان - في الواقع - يحاول إرساء فن جديد وافد ، هو فن الكتابة المسرحية الشعرية . وإبراز وجوه من التراث كان يرى في إبرازها قيمة فنية وفكرية .

وفي هذا الإطار نفسه بدأ عزيز أباظة الكتابة للمسرح بمسرحية عن « قيس وليلى » ، وفيها ظل عزيز أباظة مرتبطاً بالحكاية التراثية ارتباطاً انتهى به إلى إهدار الحكاية نفسها . وإهدار القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معا .

ولكن عزيز أباظة ما لبث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحيته عن « شهر يار » معبرة عن مرحلة جديدة في الاستعانة بالتراث الشعبي ، فالتفت إلى أن « الحكاية » ليست الهدف من العودة إلى التراث . ولكن الهدف الأساس هو التفاعل مع هذا التراث وربطه بهيوم الشاعر وعصره . ولم يكن عزيز أباظة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ، إذ كان قد سبقه إليه عميد كتابنا المسرحيين ، توفيق الحكيم ، بمسرحياته عن « شهر زاد » و« أهل الكهف » وغيرهما .

وعلى هذا الطريق - طريق الاستعانة الواعية بالتراث - سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، مثل باكثير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وغيرهم .

عند هؤلاء الكتاب لم يعد الهم الأول - كما أشرفت - سرد الحكاية ، كما حدثت أو - بالأحرى - كما يرويها التراث ، بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها . وكثيراً ما تضاف إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعاً في شكل يشع ضوءاً جديداً على الحكاية نفسها ، فإذا هي قد تحولت إلى شكل جديد ومغزى جديد ، نابعين من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ، تلك الرؤية التي تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما في هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية .

لقد انتقلت الاستعانة بالتراث الشعبي عند هؤلاء الكتاب من مرحلة « الاحتذاء » الكامل . أو شبه الكامل ، للتراث ، إلى « استلهاهم » واعٍ لهذا التراث ، يتتقى من عناصره بمقدار ما يضيف إليه .

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالثقافات الأجنبية في منابعها الأصلية ، ونتيجة للشعور المتزايد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج على الأشكال المتوارثة للأدب - أو التجديد فيها على الأقل - باللجوء إلى أشكال جديدة ، مختلفة ، ومضامين جديدة مبتكرة .

وحوالى هذه الفترة - التي بدأ فيها توفيق الحكيم في الإنتاج - كان هناك وعي جديد بالتراث الشعبي والأسطوري يخرج إلى الوجود . لقد أصبح ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب . ويمثل خصائصه النفسية . وأصالته في مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة .

- ٢ -

ودخل صلاح عبد الصبور إلى ساحة الإبداع الشعري مسلحاً بقراءته للتراث العربي ، الشعري والنثري . وقراءته للتراث الشعبي -

وبخاصة « ألف ليلة وليلة » ، على ما سنرى ، ثم متابعتها لأعمال الرواد المسرحيين من شوقي إلى الحكيم ومن تلاحما ، وكذلك اتصاله بالتأج لإبداعى الأجنبى ، الشعرى والمسرحى . وقد تفاعلت كل هذه الروافد الثقافية فى نفسه ، فكانت - حين دخل إلى المسرح - جزءاً حيوياً من تكوينه الفكرى والفنى .

ولقد كان جزء لا بأس به من نتاج صلاح عبد الصبور الشعرى إرهاباً - لا يكذب - بتحويله إلى المسرح . ذلك أن « القصيدة الدرامية » ، بأصواتها المتعددة المتحاورة والمتصارعة . وموضوعيتها . ونجسدها للمواقف والأفكار<sup>(١)</sup> - تشكل جانباً كبيراً من شعر صلاح عبد الصبور . وتشير إلى طبيعة تحولها إلى النتاج المسرحى فيما بعد .

- ٣ -

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور نصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب<sup>(٢)</sup> ، فإن المتتبع لأعماله يجده يحقق تصوراً متقدماً ومتكاملاً لفن المسرح ، يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعرى العربى ، تجاوز فيها كل ما سبق من نتاج فى هذا الحقل الفنى . هذا التصور هو الذى جعله لا يقع أسيراً لموضوعاته فيتنازل عن مطالب الفن المسرحى ، ولا يقع أسيراً لمطالب الفن المسرحى فيقهر موضوعه على التلاؤم مع الشكل المسرحى . لقد ترك صلاح عبد الصبور لموضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحى ، كما جعل من الشكل المسرحى إطاراً مرناً يتشكل مع تشكل الموضوع على مدى المسرحية ، شيئاً فشيئاً ، حتى يكتمل معها . إن الشكل عنده لا يفصل عن الموضوع . بل هما - فى الواقع - شئ واحد ، فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحى واحد فى مسرحياته جميعاً . بل إنه يكاد يكون قد جرب شكلاً مسرحياً جديداً فى كل عمل من أعماله .

- ٤ -

هذا التعامل الحر مع الشكل المسرحى كان رائد صلاح عبد الصبور أيضاً فى التعامل مع التراث الشعبى والأسطورى الذى استلهمه فى أعماله . ففى عملين من أعماله التى استوحى فيها عناصر من التراث الشعبى . وأعنى « الأميرة تنتظر » و« بعد أن يموت الملك » . لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية . بل يجد نفسه فى موقف فكرى وفنى . يدفع هذه الحكاية أو تلك ، أو هذا العنصر أو ذاك من حكاية شعبية أو أسطورة . إلى أن يقفز إلى دائرة وعيه الفنى ، استجابة لهذا الموقف . وحين يستدعى موقف الفنان الموضوع الذى يمكن أن يجسده فنياً استدعاء تلقائياً فإن الفنان عندئذ يكون قد قطع نصف الطريق للتعبير عن ذاته وعن موقفه تعبيراً صادقاً وحيماً ، كما يكون - فى الوقت نفسه - قد طوى أكثر الطرق لتدليل موضوعه . للشكل الفنى الذى يبدع فيه .



ليكن كل الفرسان الشجعان  
من يحملو مرآهم في عينيك  
لك خداماً لا عشاقاً  
أو عشاقاً لا معشوقين

ولو حللنا هذا الحدث المسرحي . وعدنا بكل عنصر من عناصره إلى مصدره التراثي . لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استسلام الأميرة للحارس وخيانتها لأبيها حتى يقتل . وقد استدعى الشاعر هذا العنصر من حكاية عربية قديمة . رواها المسعودي وابن هشام<sup>(٨)</sup> عن حصن الحضر بالعراق . الذي فشل سابور ذو الاكتاف في فتحه . برغم طول حصاره له . ويقال إن النصيرة بنت الضيزن . أو ساطرون صاحب الحصن . أطلت يوماً فرأت سابور فأعجبا جلاله . فأرسلت إليه أن يضمن لها أن يتزوجها فندله على المكان الذي يفتح الحصن منه . فضمن لها ذلك . فدلته على سحر بمر بأسفل الحصن . أو يقال إنها سرق مفتاح باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه . فدخل وقتل أباه . وبعد أن تزوجها لم يأمن أن تخونه وقد خانت أباه . فقتلها ومثل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية عدا تغييرين ستوضح دلائلها في سياق تفسير رموز المسرحية : التغيير الأول يتمثل في استبدال - السمندل - الحارس الداخلي - بسابور الغازي من الخارج . فالعدو في المسرحية داخلي لا خارجي . وأما التغيير الثاني فيتمثل في أن الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد سابور - كما تروي الحكاية القديمة - نفيها إلى خارج المدينة .

أما العنصر الثاني في المسرحية فهو ما يسميه الشاعر « بالمواجد الليلية » ، أو مشاهد « التمثيل الطقوسي » الذي تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتمثيل مشهد استسلامها للسمندل . ثم مشهد قتل أبيها ، الذي ينخرطن بعده في بكاء حارق . وهو عنصر يذكّرنا بطقوس التعزية الشعبية من جهة ، وبأحدى حكايات « ألف ليلة ... » من جهة أخرى . فطقوس التعزية عنه الشيعة تقوم على إثارة الندم الشديد في ذكرى التخلي عن الحسين بن علي - رضي الله عنهما - في يوم كربلاء . والحسين يمثل الأب والقائد والمثال ، والتخلي عنه كان خيانة للدين وللأمة وللقيم التي حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تنفرع من حكاية « الحمال والثلاث بنات » في ألف ليلة . وهي حكاية « العور العشرة » أو « الشاب الذي لم يضحك بقية عمره »<sup>(٩)</sup> . وهي تحكي عن شاب يصل بعد طول طواف إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب . يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المر . وتلطخ وجوههم بالسواد والرماد . فلا يطيق الشاب صبرا على سؤايم بإلحاح عن سبب ما يفعلون . وتوقفه إجاباتهم على التجربة التي مر بها كل واحد منهم من قبل . فإذا هو يتنقل . بوسيلة سحرية . إلى مملكة كل سكانها من النساء . فيتزوج بأمرتهن . ويصبح ملكهن ويعيش معهن عاما . ثم يتركهن لفترة . على ألا يفتح بابا معينا . وفي إحدى المرات يفوده فضوله إلى الباب المحظور . فإذا به يفوده إلى حيث كان عند الشباب العشرة . فينضم إليهم في طقوس ندمهم . بعد أن جرب ما جربوه .

وفي مسرحية الأميرة تنتظر يستدعى موقف الشاعر حكاية عربية قديمة . وعنصراً من حكاية في « ألف ليلة ... » وشخصيتين منها أيضاً . في حين يستدعى الموقف في « بعد أن يموت الملك » عناصر من ألف ليلة . ومن أسطورة « ميدوزا » اليونانية . ومن أسطورة « جلجامش » البابلية . وغيرها من العناصر الشعبية والأسطورية . وهذه العناصر - في كلتا المسرحيتين - تتفاعل فيما بينها تفاعلاً إيجابياً تنشأ عنه حكاية جديدة خاصة بالشاعر نفسه . بحيث لا يشعر المرء بغربة أي عنصر منها داخل السياق البنائي والرمزي للعمل المسرحي .

أما مسرحية « ليلى والمجنون » . التي استلهم فيها صلاح عبد الصبور حكاية موحدة هي حكاية مجنون بي عامر العربية القديمة . كما استلهم مسرحية شوقي « مجنون ليلى » . فقد أثر لها الشاعر أسلوباً مختلفاً في الأداء الفني . إذ جعل من الحكاية المروية ومن مسرحية شوقي معا خلفيتين لحدث يجري في مصر قبيل قيام الثورة . على نحو أتاح له البعد الكافي عن الحكاية التراثية . حتى لا يقع في أسرها وفي محاذير التكرار الفني أو الفكري . ولكن هذا المنهج في الاستلهم - الذي يمكن أن نطلق عليه اسم منهج « التوازي » أتاح للشاعر أيضاً أن يخلق العلاقة الجدلية المطلوبة بين التراث والإبداع الجديد . فلا بد لكي نفهم كل أبعاد المسرحية أن نعود إلى هذا التراث . وأن نوازن بين الرموز المتقابلة فيها . ولو أننا عدنا بعد قراءة المسرحية وفهمنا إلى هذا التراث نفسه . في قراءة تستضيء بالمسرحية . لوجدنا فيه أغواراً أعماقاً مما درجنا على رؤيتها فيه . ذلك أن الشاعر قد استطاع - من خلال هذه المادة التراثية - أن يناقش واقعه وقضاياها . فأضاف إليها بذلك أبعاداً جديدة .

- ٥ -

وسوف اكتفي هنا بتحليل لمسرحية « الأميرة تنتظر » . لأنها - في رأيي - تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور . كما أنها تمثل نموذجاً يحتذى في استلهم التراث الشعبي والأسطوري .

وتدور المسرحية حول أميرة خدعها أحد حراس والدها عن نفسها أولاً . ثم زين لها أن تتيج له سرقة خاتم الملك وقتل الملك . وأن تدافع عن اعتلائه العرش . وقد كان جزاء الأميرة من هذا الحارس - الملك عن هذا كله التي خارج القصر والمدينة كلها . وتعيش الأميرة مع وصيفات ثلاث لها تحت سقف كوخ في غابة السرور . بحرم معهن آلام الماضي وندم الحاضر وأشواق المستقبل . فهن يتمثلن في كل مساء ما جرى في تلك الليلة المشنومة . ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة . ليلة عودة السمندل - الحارس المغتصب - ليعود بها إلى المدينة لكي تقب له شئون ملكه الذي كان قد تصدع وأوشك أن يهار . ولكن هيهات ! فقد جاء القرنندل ليفضي على السمندل . بعد أن كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيج القرنندل للأميرة ولادة جديدة وحياة جديدة . تصبح فيها سيدة نفسها . ويصبح كل الفرسان خداماً لها . أو كما يقول لها القرنندل :

وواضح أن عنصر «الندم حيث لا ينفع الندم» هو المسيطر على الشباب في الحكاية ، في حين تقترب «المواجد» في المسرحية من مشاعر «التعزية» الشعبية ، في أمها تجمع إلى الندم وتقريع الذات . انتظار بشائر التغيير في المستقبل .

ومشهد المواجد في المسرحية ينتهى بالبكاء الحارق ، الذى يدخل السمندل في وسطه ، وكأنه جزء متمم للطقس - كما تقول المسرحية . وقبلها يكون القرندل قد دخل على الأميرة والوصيفات ، فتكمل كل الشخصيات ، على نحو ينذر بالمواجهة وانفراج الأزمة على أى حال . ومعروف أن البكاء في الحكاية الخرافية يرتبط دائما بظهور القوى الخيرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .

«والسمندل» شخصية من شخصيات «الليالى» أيضا ، وهو صورة للملك الطاغية الذى يغتصب الملك من أهله ويحكمهم بالقهر . وتسم شخصيته بمزيج من المكر والخديعة والكبر والخطورة .

وه القرندل ، كذلك من شخصيات «الليالى» ، حيث نجد ثلاثة من «القلندرية» في حكاية «الحمال والثلاث بنات» التى أشرت إليها . وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء . ثم يبدأ كل واحد منهم في حكاية حكايته . فإذا هم يختفون تماما من الداخل عما يدل عليه عبرهم الخارجى . إسمهم جميعا أبناء ملوك فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة في حياتهم . أكتسبهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم - إذن - مزيج من الخفة والسخرية ومن خبرة الحياة العميقة والحكمة البالغة .

ولعل هذه السمات واضحة في شخصية «قرندل» المسرحية . الذى «يقضى» ويكتب ما يحدث . ويشم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا «موق بصوت» - لعله صوت التاريخ ، أو صوت الشعب . أو صوت ضمير الأميرة نفسها .

- ٦ -

وكما سبق أن أشرت ، فإن متلقى هذه المسرحية - قارئاً كان أو متفرجاً - لا يشعر بغربة أى عنصر من هذه العناصر - التى قد تبدو متباعدة - بعد أن تعرفنا عليها في مصادرها . ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعاً في بوتقة موقف مسرحى مكثف وعميق ، كما صاغ من هذه العناصر حكايته هو الخاصة به . وبالموقف الفنى والفكرى الذى ارتضاه .

إن الشاعر يضعنا ، منذ بداية المسرحية . في جو غريب علينا لأول وهلة ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا - في الحقيقة - نعاين تجربة عشناها طويلاً . ذلك أنه اختار لبناء المسرحية - لو جردنا هذا البناء - الأسلوب البنائى للحكاية الخرافية . فالتقابل واضح بين الوصف المسرف لبذخ الأميرة وملابسها وما ينبغى أن يقدم إليها من طعام ومتعة . وذلك الكوخ الحقير الذى تعيش فيه . ثم الطقوس التى تمارسها الأميرة مع وصيفاتها ، وهى أشبه بطقوس السحر في الحكايات الشعبية والخرافية .

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنظور . لوجدنا الأميرة تمثل البطلة . والسمندل يمثل القوة الشريرة . والقرندل يمثل القوة الخيرة المساعدة . التى تتدخل في اللحظة المناسبة . حين تشتد الأزمة بالبطل أو البطلة . لتنبأ وتقدم النصيحة التى تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معاً . وهذه نفسها هى الشخصيات النموذجية التى تتكرر - تقريباً - في كل حكاية خرافية .

- ٧ -

وإذا كانت الحكاية الخرافية - كما يراها الدارسون - مجموعة من الرموز المتشابهة التى تشير إلى التجارب النفسية التى يمر بها الفرد في مراحل حياته المتعاقبة ، فإن الشاعر يستخدم الرمز متجاوزاً به التجربة الفردية - النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية .

فنحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها - تقريباً - وهى تسمو إلى مستوى الرمز . فالسمندل رمز على الحاكم الطاغية الذى يغتصب ملكاً ليس له ، بالخديعة ، والوعد الكاذب ، وبالقتل والتنكيل . ولكنه ما يكاد الحكم يستقر له فترة حتى يكشفه الشعب . ولا يلبث حتى الذين أعانوه أن ينفضوا من حوله . وهذا بالضبط ما حدث للسمندل . وكان هذا هو الهدف من وراء التغيير الأول الذى أحدثه الشاعر بحكاية «حصن الحضر» التراثية . باستبدال السمندل - حارس الملك - بسابور الغازى .

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً ، ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوماً في إنسان ملأ أذنيها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها . فتخلى عنها وأدار ظهره لها ، وه «نفاها» عن فكره وتصرفاته . دون أن يستطيع قتلها - كما فعل «سابور» بابتنة الضيزن - لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شئ .

أما القرندل فهو الذى «يقضى» ويكتب ما يحدث ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصانعه أيضاً . إن القرندل في المسرحية لا يفصل عن الأميرة ، فهو يأتى وهى على وشك البدء في مواجهتها الليلية مع وصيفاتها ، يأتى في ليلة يشعرون فيها جميعاً بأنها ليلة غير كل الليالى ، ثم يجلس معهم في الكوخ ، وهذا جزء من المشهد الذى كن يمثله ، ويبدأ شاهداً ، وينتهى منفذاً . وهكذا التاريخ دائماً ، قد يبدو لنا شاهداً سلبياً على ما يحدث ، لكنه - في الحقيقة - ضمير حى ، وإرادة عاقلة للأمة ، تزن أمورها ، وتحكم عليها . ومن هنا يكون ارتباط القرندل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد . الذى رأى التجربة وعانها . ثم هو إرادتها المنفذة لحكمها . ولهذا فهو يلقي عليها بخلاصة تجربتها كلها في النهاية ، وكأنه يتحدث بلسانها :

يا امرأة وأميرة

كونى سيده وأميرة

ولتلقى ألوان الحب ولا تعطيه

اضطجعى مع نفسك

القرندل : لا أنطق باسمه  
إلا أن يصبح ظلي في عينيه

الوصيفة الثالثة : هل لك في لقمة خبز؟

القرندل : خبزي لم ينضج بعد ..

الوصيفة الثالثة : ومنى ينضج خبزك؟

القرندل : حين أغنى

الوصيفة الثالثة : ومنى ستغنى؟

القرندل : إن فرغت أغنيتي

الوصيفة الثالثة : ومنى تفرغ أغنيتك؟

القرندل : مازالت شذرات لم تتلاءم بعد

ويحيرني آخر سطر فيها ..

ولعل الطابع الشعبي في هذا الحوار - وبخاصة الجزء الأخير منه - واضح ، حيث التسلسل والتكرار<sup>(١١)</sup> ، الذي يعرف التراث الشعبي الكثير من نماذج في الأغاني والحكايات ، وهو حوار قد يعنى في البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما في الحوار من رمزية تعزز رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتعزز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب في الحوار من شوق المتفرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتي مع استعداد الوصيفات والأميرة لأداء «مواجهتهن» ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذي يتناقض تماما مع الكوخ الذي يعشن فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام المتلقي فتزيد شوقه وترقبه ، وتقوم بدلا عن الحركة الخارجية البطيئة في المسرحية ، التي لا نكاد نشعر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تعويضها (بحركة داخلية) تحفزنا على المتابعة إلى نهاية «المواجهة» ، التي غلب عليها عنصر «الحكي» المصحوب بالمثل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة في الاندفاع السريع منذ دخول السمندل حتى مقتله .

- ٩ -

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحي بسيط غاية في البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التي تكتنفها المسرحية كلها .

فالمسرحية فصل واحد ، ولم تكن لتكون غير هذا ؛ لأنها لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية . فهي حكاية رمزية مركزة ، أو هي أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات والمواقف المختلفة تجسيدا حيا لرموزها المكثفة .

ولا يعني هذا أن المسرحية تقصر مواصفاتها عن المواصفات المطلوبة في أي عمل مسرحي جيد ؛ بل على العكس من هذا . نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التي استلهاها ، وبما حملها به من رموز ، في بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة .

فالصراع في المسرحية يدور حول محورين :

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السمندل عن نفسها وعن أبيها ، وبمشاركتها ورضائها ، طمعا فيما وعدها به من وعود

ولتكفل ذاتك  
ليكن كل الفرسان الشجعان  
من يملوهم آهم في عينك  
لك خداما لا عشاقا  
أو عشاقا لا معشوقين ..

وهذه الصلة بين الأميرة والقرندل هي التي تبعد المسرحية عن السلبية . فإن اكتفاء الأميرة بالمواجد الليلية التي تذيب نفسها فيها حزنا وبكاء وتعذبا للذات . يجعلها في موقف سلبي واضح تحتاج فيه إلى ما يغير وضعها . ولكن لو نظرنا إلى هذه «المواجهة» في ضوء الصلة بين الأميرة والقرندل . لوجدنا أن الأميرة حزينة حقا ولائمة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تنسى ، حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هي فيه .

ورمزية الشخصيات تعززها بعض الرموز والإشارات المثورة في المسرحية . ففني الأميرة في غابة «سرو» ، والسرو من الأشجار الدائمة الخضرة . التي ترمز إلى الاستمرار والخلود ، ومنفاها يستمر خمسة عشر خريفاً ، وهي إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى ظرف تاريخي محدد عاشته مصر .

- ٨ -

ولقد تحقق استلهاامه للتراث الشعبي في جانب آخر من المسرحية هو غاية في الأهمية ، وأعنى به الحوار الشعري . فالحوار في المسرحية - إلى جانب دوره المسرحي في الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها - يقوم بتجسيد جو خرافي رمزي واضح .

فإذا كانت القوى المساعدة التي تقوم بدور الناصح والدليل للبطل في الحكاية الخرافية قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا<sup>(١٢)</sup> . مما يشير إلى توحيد الإنسان مع الكائنات التي تسكنه الكون . فإن الحوار المسرحي يجسد هذه الرؤية من خلال توحيد الإنسان والكائنات . فالوصيفات - مثلا - يصفن الأميرة بأن نورها «شمس في السم» . و«عبرها يتضوع قبل ندواته البيت» . و«نحرها حقل زهور مرشوش بالنور» .. وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحيد مع الكون . وتعمق الرمز في شخصية الأميرة أيضا .

ونجد الطابع الشعبي أيضا في هذا الجزء من الحوار المسرحي حين تستقبل الأميرة والوصيفات القرندل الذي اقتحم عليهن الكوخ :

الوصيفة الثالثة : هل ضلت خطواتك في الغابة؟

القرندل : بل هذا قصدي

الوصيفة الثالثة : ماذا تبغى؟

القرندل : أن أنفذ ما أوحاه الصوت

الوصيفة الثانية : حين تقدمني في الغابة حتى أوقفني في باب الكوخ  
لكننا لا نتظرك

القرندل : أنبأني الصوت عمن تتأهين للقياء

الأميرة : من ..؟

الخصب والتجدد . ولهذا كانت وظيفة «المواجد» - وكما أشرت - مزيجاً من تأنيب الذات وشحن المهمة انتظاراً للحظة اللقاء - أو لنقل المواجهة - مع السمندل ..

أما الخط الثانى للصراع فهو صراعها مع السمندل نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفاً ، بانتصار السمندل وتخليه عنها وتخليها هي كذلك عنه . وتكون اللحظة التى يأتى فيها السمندل إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينهما . التى يحسم فيها الصراع بينهما بانتصار الأميرة .

وعلى الرغم من البناء الرمزي للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية - حتى شخصيات الوصيفات - ملامحها الخاصة ، وانفعالاتها ، وردود فعلها إزاء الأحداث .

إن هذه المسرحية تعد - من أجل هذا كله - عملاً مميزاً حتى ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مزج كامل بين التراث الشعبي والمسرح من جهة ، وبين التراث الشعبي والشعر من جهة ثانية ، وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة . حتى لتعد - في تصوري - نموذجاً فريداً في المسرح الشعري العربى حتى الآن .

### • هوامش :

فيه : ... وقد دخلت المسرح عن طريق القراءة والثقافة ، بينما يدخل الكاتب الأوربي المسرح عن طريق المسرح ذاته . وفي صيانتنا لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس . وزيارة لبعض الفرق العابرة . ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الإنجليزية . وتوفيق الحكيم فى العربية . ثم قرأت بعد ذلك للترجمات الإغريقية . واتسعت بعد ذلك قراءتى للمسرحيين الكبار ... »

(٨) انظر : السعدى : مروج الذهب . بتحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية بالقاهرة . ١٩٥٨ . ٢ / ٢٥٦ . وابن هشام : السيرة النبوية . طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٣٧ . ج ١ / ٧٧ .

(٩) الحكاية فى طبعة دار الشعب لألف ليلة وليلة . ج ١ / ١٩٧٤ وما بعدها . والتعريف أن للشاعر مرثية بالعنوان نفسه .

(١٠) انظر الفصل الخاص بالحكاية الخرافية فى : د . نيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبي . طبعة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع التماذج التى حللتها د . نيلة إبراهيم فى كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق . الفصل الخاص بالمتنوع الينالى . وعلى الرغم من تصنيفها لهذه التماذج فى أشكال بنائية مختلفة ، لا يخلو التشابه بين هذه التماذج فى استخدام التسلسل والتكرار .

(١) انظر : د . عبد الحميد يونس : مقدمة دفاع عن القولكنور ، للدكتور أحمد مرسى أحيطة العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٣ .

(٢) انظر : د . محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث . بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٣) السابق : ٣٧٦ وما بعدها .

(٤) ما يزال ماثلاً فى الأذهان ذلك الهجوم الذى شنه العقاد على هذه المسرحية بسبب ما نسلل إليها من عناصر شعبية . راجع :

د . محمد مندور : مسرحيات شوقي . طبعة مصر ١٩٥٦ . ص ٨٤ - ٨٥ .

(٥) د . عز الدين إسماعيل : توظيف التراث فى المسرح . مجلة فصول العدد الأول - أكتوبر ١٩٨٠ . ص ١٦٨ .

(٦) راجع الفصل الخاص «بالزعة الدرامية» فى : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر : دار الكاتب العربى ١٩٦٧ . ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٧) فى خطاب أرسله الشاعر الراحل وهو فى أثناء عمله بالهند إلى كاتب الموضوع . وقد جاء

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان فى جيل أو جيلين . بل فى أجيال متلاحقة متآزرة . يكمل بعضها صنيع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لتعطى الدنيا عطاء جزلاً . ونقهر الموت حين يحنى

حتى نقهر الموت



## صلاح عبد الصبور

## مسرحية مسافر ليل

### □ نافسي سلامة

(١)

يتمثل مسرح العبث ، بتعبيره عن تجربة المؤلف لعبثية الوجود وقسوته ، في مسرحية «مسافر ليل» «كوميديا سوداء» التي كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩<sup>(١)</sup> . وفي المقدمة التي كتبها الدكتور سمير سرحان للمسرحية ، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه : «أبرز شعراء مصر المعاصرين»<sup>(٢)</sup> . ويعترف صلاح عبد الصبور بدوره لإيونسكو في هذه المسرحية ، في التذييل المنشور معها

«منذ خمس سنوات ، حققت اكتشافا للشخصي ليوجين إيونسكو ، حينما شاهدت مسرحيته «الكراسي» في القاهرة . التهمت بعد ذلك أعماله ، ولدة من الزمن ، اعتقدت بأنني فضلت منهجه الدرامي على مناهج كل من عداه . وبعد عامين ، كتبت مسرحية مأساة الحلاج التي لم يكن بها أي تشابه مع أي أسلوب فني حديث من أي نوع . أما هذه المسرحية ، فهي مختلفة . إن إيونسكو ماثل فيها ، دون ظل من الشك» (ص ٦٢) .

ويفضل إيونسكو موضعا عقم اللغة وعبثية الظرف الإنساني ، ويرى عناصر الطبيعة الكوميديا لموقف الإنسان :

«إن الأحاساس بعثية ما هو عادي شائع ، وبعثية اللغة - بزيقتها - إنما هو بالفعل تجاوز لها وانطلاق إلى ما وراءها . ومن أجل أن تتجاوزها يجب علينا أولا - وقبل كل شيء - أن ندفن أنفسنا فيها : إن ما هو كوميدي ، هو غير العادي في حالته النقدية الخالصة . ولا شيء يبدو لي مثيرا للدهشة أكثر مما هو عادي مبتذل . إن ما هو فوق الواقعي ، موجود هنا ، في متناول أيدينا ، وفي محادثتنا اليومية»<sup>(٣)</sup> .

ومن المثقف عليه - بشكل عام - أن مسرح العبث ، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد ، تأثرت بمسرح القسوة الذي ابتدعه أنتونين آرتو Antonin Artaud . واستخدمها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وسارتر وبيكيت وأداموف وجينيه و ن.ف. سيمبسون وينتر وإلي . ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمغوا مسرح العبث بأنه «مدرسة» فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يمانع بشكل كامل في أن يفعل ذلك .

وفي تذييله ، يأسف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلمتي (irrational لا معقول) أو (frivolous عابث أو طائش) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية . وينتهي إلى تقديم تعريفه الخاص : «إنه الميل إلى كسر قيود المنطق العقلي ، بحثا عن طرق جديدة ومجازجة تستلهم «روح الغفل» (ص ٦٢) .

إن ضيق عبد الصبور وتبرمه من عجز اللغة الفطري عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انضمامه إلى أفكار مسرح العبث ، التي تعتقد - بين ما تعتقد به - بعدم كفاية اللغة وزيقتها . ويقول مارتن إيسلين ، في إشارته إلى مسرحية إيونسكو «الدروس» بما تقدمه من مثل على الاضطراب والتشويق بسبب الاختلاف بين معاني كلمة «بلادي» بالنسبة لشخص إيطالي وبالنسبة لشخص شرقي - يقول إيسلين : «وهذا مثال يثبت استحالة الأساسيات للاتصال .. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعاني وتنقلها ، لأنها لا تضع في حسابها التداعيات الشخصية التي تحملها بالنسبة لكل فرد»<sup>(٤)</sup> .

«ولكن اللافت للنظر أكثر من غيره ، هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير منا يرون الأشياء بطريقة متشابهة ، وإذا كان بعضنا يؤكد ما يفعله الآخرون ، وإذا كان ثمة أسلوب جديد يتشكل : فلا بد - إذن - أن يكون هناك شيء من الحق ، شيء من الصحة الموضوعية فيما نكتبه .

وقد يتهيج البعض ، وقد لا يشعر آخرون بالإنهاج . ولكنك لا تستطيع أن توقف حركة هي في تطورها ، التعبير ، الحر . التلقائي . والأسمى بشكل مطلق من التوجيهات التي يصدرها المدعون والكهنة العاديون - التعبير عن حقيقة تنتمي إلى عصرنا ، وعن فن حي .

إنما بهذه الطريقة تولد المدارس ، دون قادة ولا نظار للمدارس . هنا<sup>(٥)</sup> . يشير إيونسكو إلى صراعه الدائر مع الناقد غير المبتهج ، (كينيث تينان) الذي ينظر إلى الفلسفة المتشابهة لكتاب العيب ، ويوجه خاص لا يونسكو . باعتبارها فلسفة مؤدية إلى طريق مسدود . بما تتميز به من مقت لا قاعدة ولا منطق له . لصنع أحكام القيمة . إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغي أن تكون محاولة : «القضاء على الخوف والألم والحزن» . إنه يفضل التفاؤل على : «التشاؤم السطحي للكتابة الصادرة عن أهل الضفة اليسرى المغالين»<sup>(٦)</sup> . ويرفض إيونسكو : بصلابة ، فكرة أنه ينبغي أن تشغل الأعمال الفنية بمحاولة : «تحسين نصيب البشرية وقدرها . لا تفعلوا هذا من فضلكم . لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية ، وما يكفينا من الدم والدموع والخسائر التي تبدو كلها في غير محلها إلى حد يجعلها مثيرة للسخرية ، وحصلنا على كفايتنا من الجلادين الذين يجدون ما يبررهم في الأخلاق ، ومن الشهداء «المختارين» . ولنا كفايتنا من الآمال الخفية المحبطة ، ومن العبودية المفروضة كعقاب . لا نحسنوا نصيب البشرية وقدرها . إذا كنتم حقا تتمنون لها العافية»<sup>(٧)</sup> .

ومن موضوعات اليأس المتكررة عند إيونسكو ، التي تطرأ أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» وحدة الفرد وعزله ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداخلية مذلة تؤدي بالفرد إلى الانحطاط . وأنواع القلق الناشئة من عدم يقين الفرد من هويته . واليقين من الموت<sup>(٨)</sup> . ولكن إيونسكو لا يتفق مع تينان في أن التشاؤم يؤدي إلى طريق مسدود . «لا شيء يجعلني أكثر تشاؤما من الاضطرار إلى ألا أكون متشائما . وأحس بأن كل رسالة تحمل معنى اليأس إنما هي تقرير لموقف ينبغي على كل إنسان أن يحاول - تجربة - أن يجد منه مخرجا . إن مجرد تقرير الموقف اليأس ، وما يمنحه - ذلك التقرير - للمتفرج من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة . إنما يشكل تطهرا Catharsis . ونحريرا»<sup>(٩)</sup> .

إن اليأس - الذي يمثل حدس العبيثين وفكرتهم البديهي عن الظرف الإنساني . يمكن إرجاعه إلى فقدان قوة قانون أخلاقي - مسئلتهم من الله - في حياة الإنسان الحديث . إنهم متأثرون برأى نيتشه أن «الله قد مات»<sup>(١٠)</sup> .

لقد نشر كتاب «زرادشت» لأول مرة عام ١٨٨٣ . ولقد تزايد عدد الناس الذين مات الله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام نيتشه . ولقد تعلمت الإنسانية ذلك الدرس المرير عن زيف بعض البدائل الرخيصة والمبتذلة وعن طبيعتها الشريرة ، تلك البدائل التي قدمت لكي تحتل مكان الله . وهكذا ، وبعد حربين مرعبتين . ما يزال هناك الكثيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رسالة زرادشت ، باحثين عن طريقة يستطيعون - في كرامة - أن يواجهوا بها علما حرم مما كان في زمن ما مركزه وغرضه الحي . عالم حرم من مبدأ أو أساس تماسكه . الذي كان يلقي قبولاً عاما .. هذا العالم الذي أصبح مفكك الأوصال . لا هدف له . عبثيا بلا معنى .

إن مسرح العيب لواحد من التعبيرات عن هذا البحث .

... ويشكل مسرح العيب جزءا من محاولة الفنان الحقيقي لعصرنا . التي لا تتوقف . من أجل هدم هذا الجدار المصمت الأصم من الآلية والرضا عن النفس . وإعادة تأسيس إدراك ما يتوقف الإنسان إذ يواجه بالحقيقة المطلقة والنهائية لحالته»<sup>(١١)</sup> .

ويستخدم عبد الصبور ، مفهوم فقدان الله استخداما عظيم الأثر في مسرحية «مسافر ليل» . حيث يهدد «الكساري» بأن يأكل بطاقة هوية المسافر البيضاء (مثلا كان قد أكل تذكرته) . وهي البطاقة التي ينهم المسافر بأنه سرقها من الله . (ص ٣٧ - ٣٩) . هو يقول للمسافر «أنت قتلت الله . وسرقت بطاقته الشخصية» (ص ٣١ العربية) ولكن الموقف - في الحقيقة - هو في أن الكساري - وهو حقيقته ديكتاتور عسكري - قد قتل الله ووضع نفسه في مكانه (ص ٤٧ - ٤٨) . وهذا هو الموقف اليأس . حالة الإنسان الكونية . التي يعبر عنها عبد الصبور في مسرحيته . والمسافر هو الضحية البريئة لتزوات الطاغية . الكساري . الذي بعيد إلى ذهن المسافر وذكريته طغاة التاريخ : الإسكندر وهانيبال . وتيمورلنك . والميديشي . وهتلر . وليندون جونسون - وكل الطغاة «بأكلون الأوراق» بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) مثلا يوضح الراوي في المسرحية . أما المسافر الضحية . الإنسان العادي . فيدفع . من خلال تقديمه حججه على براءته من قتل الله . يدفع إلى امتداح الكساري الطاغية في عبارات متملقة يجتهد في إتقان صياغاتها . من أجل أن يتقذ حياته (ص ٤١) . ولكن المسافر الضحية . محكوم عليه بالهلاك مهما يحاول يائسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يثبت براءته (ص ٢٥) . فالطاغية يمعن في إذلاله . وينكر عليه هويته . ويقتله (ص ٥٤) . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يثبت في قلبه الرعب . وبذله هو والآخرين من أمثاله . من خلال المراقبة والتعذيب . إلى أن يصل الفرد إلى «نكران الذات» (ص ٤٩) . فلا بد من قتل الأفراد . باعتبارهم كباش فداء للطاغية . من أجل أن يبدو في مظهر القوى المسيطر . (ص ٥١ / ٥٢) . وسبب كل هذا السلوك من الطغيان الباغي هو : «أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون» (ص ٤٨) - (٢٢ ط / العربية) . وفي موضع تقدم من المسرحية . أطلعنا عبد الصبور على أن المسافر نفسه قد فقد الله حيناً هوت المسبحة - ذات المعنى الرمزي - من يده . «فتروغ لتسقط بين

في طفولته . ولكن والدى الكسارى «لم يهتما» ابدا بتدريبه على حرفة ما ، ومع ذلك ، فإنه بوصفه «كساريا» يملك سلطة ورتبة أكثر أهمية . والسلطة والرتبة يقهران الجماهير ، وذلك هو هدف الكسارى الطاغية .

إن المتفرج ليعجب من السبب الذى يجعل المسافر خاضعا كل هذا الخضوع ولا يحاول أن يردع الكسارى العدوانى . طالما أن الخضوع والنضال كليهما يؤدىان فى النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية أبونسكو المناهضة للأنظمة الشمولية : الحرثية Rhinocéros (عام ١٩٦٠) .

«إن المعنى الذى تهدف للمسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الامتثال . وهى مأساة صاحب النزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أناس أقل حساسية»<sup>(١٥)</sup> .

إن المسافر / الضحية . مثله فى ذلك مثل «بيرينجر» فى مسرحية أبونسكو «القاتل» . الذى يستسلم لسكين القاتل فى نهاية المسرحية . يستسلم أيضا لخنجر الكسارى / الطاغية فى اعتراف نهائى باستحالة تجنب الموت الذى كان يترصد حياته الخزينة . ومثلما أراد أبونسكو من شخصياته أن تعرض «ما تعنيه تجربة حضور الموت» فى مسرحية «القاتل»<sup>(١٦)</sup> . كذلك أراد عبد الصبور أن يعرض المسافر / الضحية تجربته لحضور الموت على طول طريقه المظلم عبر ليل الحياة .

إن الخوف لينضج متقصدا من حوار مسرحية عبد الصبور (مثلا ص ٢٣ / ٢٤) وإنه لخوف كل إنسان من الموت .

ولكن كتاب مسرح العبث لا يترك المتفرجين فى حالة من اليأس حينما يدفعونهم للوقوف وجها لوجه مع الحقائق القائلة بأن العالم الحديث قد فقد المبدأ الذى يوحد ويجمع أطرافه . وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حلولاً مثل تلك التى تقدمها المسرحية المتقنة الصنع . ذلك لأن على كل فرد أن يعثر على طريقه الخاص للخروج من عزله وبأسه . ومع ذلك فإن مسرح العبث يستخدم طرقاً فنية كوميدية لكى يتيح للمتفرجين ما يسفر عنه الضحك من تخفف وتحرر . فعن طريق تقديم شخصيات غبية تتصرف بأساليب جنونية لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالتمائل معها . وعن طريق تقديم أحداث غامضة . لم يدفع إليها دافع ما . وغير معقولة عند الوهلة الأولى . فإن التأثير الكلى تأثير فكاهة يودى إلى الضحك<sup>(١٧)</sup> .

«...إنه إذ تتزعزع أوهامه وخوافه وأنواع قلقه التى يحسها بشكل غامض . فإنه يستطيع أن يواجه هذا الموقف بوعى . بدلا من أن يشعر به شعورا غامضا تحت سطح التعبيرات المطلقة والأوهام المتفائلة . وعن طريق رؤيته لكل ما يقلقه متشكلا محددًا فإنه يستطيع أن يحرر نفسه منها . هذه هى طبيعة كل فكاهة يصدرها من يقف تحت المشقة . وكل فكاهة سوداء فى الأدب العالمى . التى يعد مسرح العبث آخر أمثاله»<sup>(١٨)</sup> .

الكريسين» ، وإذا «يجتهد أن يتقدها» ينقطع خيطها وتتأثر حياتها و «تساقط فوق حديد الأرضية» (ص ١٩) - (ص ٧ ط / العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان المنكسر والقانون الأخلاقى المنحطم ، وأن تمثل الحبات المتناثرة ، النسبية الأخلاقية للعالم الحديث . حيث يندفع الجميع مشتين متفرقين كل منهم فى طريق دون دليل ولا وازع أخلاقى ، محرومين من هدف للحياة .

إن لعبد الصبور ما يبرر له تماما إعلانه فى تذييله أن «أبونسكو مائل هنا» فى مسرحية «مسافر ليل» . فإن حدسه البديهي عن حالة الإنسان ، باعتبارها حالة من العبودية للطغاة . كحدس «أبونسكى» بشكل كامل . إنه . بكلمات أبونسكو نفسه : «لقد اعتقدت - فى مناسبات عدة - أن واجبى هو أن أصر على الخطرين اللذين يهددان حياة العقل وحياة المسرح بوجه خاص : بلادة البورجوازي من جانب . وطفان الأنظمة والحركات السياسية من جانب آخر»<sup>(١٩)</sup> ولا يملك أبونسكو أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستغلالها للغة .

«لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الخبز وأنواع القلق ، التى لا يفعل العمل السياسى إزاءها أكثر من أن يعكسها ويفسرها . بشكل غير دقيق تماما . لم يكن فى وسع أى مجتمع أن يحزن الإنسان . ولا يستطيع أى نظام سياسى أن يخلصنا من ألم العيش . ولا من خوفنا من الموت . ونعطينا إلى المطلق . إن الطرف الإنسانى هو الذى يوجه الظرف الاجتماعى ، وليس العكس .. إن الضائعين الذين يفقدون إنسانيتهم هم بالتحديد : المتكيف الممثل ، والبورجوازي الصغير ، وإيديولوجى كل مجتمع . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يحى غموضه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حلولاً جاهزة (يسرع التاريخ بتخفيضها ودحضها) . ولغة تتحجر حالما تشكلت . إن تلك الإيديولوجيات هى ما يجب إعادة فحصه باستمرار فى ضوء أحلامنا وأنواع قلقنا . ولا بد من تفتيت لغاتها المتحجرة دون هوادة من أجل أن نعتز على النسخ الحى الجارى تحتها»<sup>(٢٠)</sup> .

وعزوا أبونسكو اغترابه ، وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى تجربته فى الخدمة العسكرية . حيث ازدراه رقيه . وعامله باحتقار لأسباب نافهة . بعزوا ذلك الاغتراب إلى عمله كموظف كتابى . حيث أحس بأنه «شئ أكبر» من موظف كتابى . ويقول : «حينما يجد المرء الوظائف الاجتماعية . فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظمة من الوظائف) . ذلك أن الإنسان - مرة أخرى - ليس مجرد وظيفة اجتماعية .» وإذا يتزعزع من الناس شخصياتهم الاجتماعية . فإنهم يصبحون جميعا متشابهين . «وفى هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جنرال أو رئيسى . ونحن . إنما فى عزلتنا . نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجتمعنا يفوق جهازنا الاجتماعى الآلى ويتجاوزه»<sup>(٢١)</sup> .

وفى مسرحية صلاح عبد الصبور . تفرق الوظيفة الاجتماعية بين المسافر والكسارى . فالمسافر صاحب حرفة - أو حرفى (ص ٣٢ - ٣٣) . الأمر الذى يعنى أنه قد تعلم شيئا . وأنه كان يتلقى التدريب عليه

وعبدون تعني «نحن نصلي لله». ولكن مع استمرار المسرحية وتطورها ، يعرف المخرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا عبيدا ، لا لله وإنما لخاوفهم الداخلية ، ولنفوى خارجية ، من مثل الطغاة .

وتتحقق الفكاهة أيضا من خلال استخدام لغة مفخمة ، مثلا نرى حينما يحاول المسافر / الضحية أن يدخل السرور على قلب الكساري الطاغية . فيخطبه قائلا : « لا ، وجلالة مجدك .. » ، وذلك حينما يعترض الكساري الطاغية على بيت من الشعر يتلوه الضحية ليمتدح به الطاغية فيصفه بأنه :

ولو لم يكن في كفة غير روحه

لجاذبها . فليتنق الله سائله .

ويعترض الطاغية على هذا المعنى ، لأن تخليه عن حياته سوف يؤدي إلى أن «يختل نظام الكون» ، ويسأل عن يكون صاحب هذا الشعر . ثم يقول : «هذا يبدو من شعر العائم : شعبان العائم» . ولطائف الكلمتين بالعربية دلالات دينية ، ولذلك يوضح الطاغية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر : «صعفي في حاشيتي» ، لا يصلح إلا في هذا الهذر الأجوف . لكنني أتسلى به . «ص ٤٢ ، ٤٣ (ص ٣٦ ، ٣٧ ط العربية) . والمعنى أن تسليم المرء الدينني ذاته إلى الله ، هو أمر يدعو للسخرية في أنظار الطاغية الذي يرى نفسه في مركز الكون ، حيث يبلغ من الأهمية درجة لا تسمح بأن يحل أحد محله .

وينجح عبد الصبور في صياغة «مسافر ليل» بحيث تتفق مع متطلبات أساسية أخرى - بالإضافة إلى الفكاهة السوداء - من متطلبات مسرح العبث . فشخصياته ليستا شخصيتين إنسانيتين بالمعنى الحقيقي ، فأحدهما مرعبة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية ، والأخرى بالغة الضعف . وللمسرحية بداية تحكيم ونهاية تحكيم أيضا .

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا إلى أين هو ذاهب ولا لماذا . ولما كانت ذكرياته عن حياته «باهتة» لا لون لها ، فمن المحتمل أن أحدا لم يهتم بذلك ، ولا نحن أيضا نهتم به ، لأن هذا الموقف ليس موقفا واقعيا . إنه موقف أكثر شيئا بكابوس من الإكراه بالقوة ، والخوف والقتل . إنه موقف مخيف إلى حد خيالي ، يولد اليأس ويجلو أي وهم متعلق بوضع الإنسان ، حينما يحدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق . وينجح عبد الصبور في تطوير الصورة الشعرية للحقيقة الإنسانية القائلة بأن البشر جميعا يروحون ضحايا للطغاة . بصرف النظر عما يفعلونه . إن هذا التعبير عن التحرر من الأوهام المتعلقة بالمؤسسات السياسية لصياغة وتشكيل الحقيقة المريرة التي ينبغي على الإنسان أن يتعلم بشكل ما أن يعيش معها . إنه يعبر عن واقع نفسي داخلي من خلال استكشاف أعماق وعي الإنسان الباطني ، في أثناء عرضه لحقيقة كروية معاصرة .

ويجرى تطور «مسافر ليل» عن طريق تداعي الرموز وليس على أساس المنطق . إن بؤرة الاهتمام هي الصورة الشعرية ، وليس التتابع المنطقي المنطقي للأحداث والحوار .

وتتكشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (ستايتيك) في عربة قطار . حيث الحركة الوحيدة هي وقوف الكساري أو جلوسه إلى جوار

ويصف عبد الصبور مسرحية «مسافر ليل» بأنها «كوميديا سوداء» ، ويستخدم بنجاح كثيرا من الطرق الفنية للفن الكوميدي التي استخدمها إيونسكو في مسرحية «المغنية الصلحاء» ، والتي أفردها وحددها آلان باسكي Alain Basquet ، في كتابه «أنواع الكوميديا» .<sup>(١٩)</sup> إنه يستخدم فقدان هوية الشخصية في السطور الأولى من المسرحية . حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر بيضاء خالية من أي علامة . وهو يستخدم تكرار الكلمات ، والعبارات ، وجمل بأكملها على طول المسرحية (ص ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٥) .

وهناك تقطع ، وعدم استمرارية في الحوار ، ومنطق مغلوط حينما يستتج الكساري / الطاغية أن بطاقة هوية البيضاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله ، وأن المسافر / الضحية لا بد قد سرقها من الله (ص ٣٧ / ٣٨) . وليس في المسرحية تتابع متسلسل للأحداث ، وإنما كثافة «إيونسكية» من التوتر النفسي ، مع انطلاق الكساري عبر تحولاته من : «... نظامي مسئول ، وثلاثي السترة» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط / العربية) إلى «عشرى السترة نفسه» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط / العربية) ، أي رئيسه ، الطاغية . وهو يتحول هذا التحول بأن يفك أزرار ستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين ، فيفقد بذلك وحدة الشخصية . وهو مدرب تدريسا جيدا على ما يتمتع صاحب مرتبة عشرى السترة به من لا منطقية ، وحديث ذى وجهين ، فكان مهيناً بذلك لأن يشغل منصبه : «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعا» ص ٣٦ - ٣٨ (ص ٢٨ ط / العربية) .

إن استخدام عبد الصبور الفكاهي لتكاثر السترات في هذه المسرحية يوحي بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تينان ساخرا : «إن حجرات حفظ المعاطف في غالبية مسارح لندن ليست أكثر من حفرة في الجدار ، خزائن يحتل كلا منها خمسمائة معطف وإنسان واحد . ومن المدهش أن إيونسكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحجرات» .<sup>(٢٠)</sup> ومن الواضح إن تينان كان يشير إلى تكاثر الكراسي في مسرحية إيونسكو «الكراسي» وإلى تكاثر الأثاث في مسرحيته «الساكن الجديد» . وربما كان من الممكن استخدام كلمة «السترات» كعنوان بديل لمسرحية «مسافر ليل» بطريقة إيونسكو في وضع عناوين بديلة لمسرحياته .

ويستخدم عبد الصبور توالد الأشباه في أسماء المسافر وأعضاء أسرته : «بل إني عبده ... أقسم لك ، وأني عبد الله ، وابني الأكبر بدعي عابد ، وابني الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) وتبرز ملاحظة في الطبعة الإنجليزية : القيمة الرمزية لتلك الأسماء بالنسبة للمسرحية ، طالما أنها تأتي كلها من الفعل العربي - الجذر «عبد» الذي يعني «يخدم» ، وهو على علاقة بكلمة أخرى ، هي «عبد» التي تعني «خادم» .

ويهدف عبد الصبور - من أسماء المسافر وأسرته - إلى إفهامنا أنهم جميعا عبيد الله ، على الأقل بالأسماء . وتنويعات كلمة «عبد» ليس إلا توريثات إلى معنى «خادم» أو «عبد» حقيقي ، مثلا أوضحت الملاحظة . فعبده تعني «خادمه» ، و«عبد الله» تعني «خادم الله» ، و«عابد تعني «رجل يصلي» ، و«عباد تعني «من أصبح عبد الله» ،



المسافر لكي يرمز إلى قوة الطغيان و سطوته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . ( ٤٠ ) ( ٣٢ - ٣٣ / العربية ) . وتحدث أسلحة التعذيب عن نفسها ( ص ٢٢ ) - ( ص ١١ / العربية ) . وفي النهاية ينهى الخنجر بإيحاءاته الجنسية - مثل السكين - حياة الضحية ، وينهى المسرحية ( ص ٥٤ ) . ( ص ٤٨ / العربية ) ، ولكنها لا تختتم ، لأن « الجسد الثقيل » ، أي الإثم ، سيكون واجبا أن يحمله كل من الطاغية والراوى ، الأغلبية الصامتة ( ٥٤ - ٥٥ ) - ( ص ٥٠ - ٥١ / العربية ) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا في التحليل السابق ، أن صلاح عبد الصبور قد نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث فيما تعبر عن أفكار «أيونسكية» ، وهو ما قرر أنه كان يريد . فإذا استخدمنا «معايير الحكم» التي تحدث عنها إسلي ، لحق علينا أن نقول إن «مسافر ليل» تحتل مكانة رفيعة في المعيار النقدي ، بالنسبة لمسرحية تتدرج ضمن تراث مسرح العبث .<sup>(١١)</sup> وتتجلى في المسرحية قدرة إيجابية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تتجلى حقيقة نفسية معينة في صورها الشعرية السائدة : غياب قوة الله من العالم ، وحضور الموت الأبدى ، وسقوط الإنسان ضحية للطغاة . وإن الصور الرمزية لصداقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية عبد الصبور ، ذات الفصل الواحد (وهو الشكل الذي فضله أيونسكو لأنه : «يمكن أن يتطور دون انقطاع»<sup>(١٢)</sup> قد ثبتت على ابتكارها الأصيل من البداية إلى النهاية ، ويتكشف الخوف إلى أن يبلغ ذروته في الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة عبد الصبور ككاتب مسرحي . وإننا لنرى نوعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستخدمها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يكفي من التجريد والغموض لكي تسمح للمؤلف بأن يستبق حياته في العالم المأساوي الذي يعبر عنه . ول سوء الحظ : فإن صلاح عبد الصبور قد اختاره ربه في ربيع الحياة ، دون أن يزيد منه على الخمسين ، في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراءه حول حالة الإنسانية تبقى حية في صورته الشعرية الغزيرة .

المسافر أو فوقه (ص ٣١ ، ٤٠) (ص ٢٢ ، ٣٢ - ط / العربية) . يسك أو يرمي بطاقة الهوية (ص ٣٧ ، ٣٨) (ص ٢٥ ، ٢٩ العربية) . وفي النهاية يطعن المسافر بخنجر (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . وغالبية هذه الأفعال يقرها الراوى الذى يرمز إلى الأغلبية الصامتة ، والذي يقف جانبا يراقب الأبرياء وهم يعذبون ويقتلون بدلا من أن يشترك - فيما يجرى أمامه - لكي يساعدهم أو لكي يوقف القاتل عما يفعله . إن الراوى - الأغلبية - خائف هو الآخر ، وهو لذلك صامت ساكن (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . بل إنه يمكن أن يرغب إرغاماً على أن يساعد القاتل خوفاً من أسلحته (ص ٥٥) - (٥٠ - ٥١ / العربية) . ويقول عبد الصبور : «إن الراوى هو البديل للجوقة التي عرضها المسرح الإغريق ... وأنا أعتقد أن الراوى شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتي ... إذ أنه يوضح ويعلق وينير ... أما دوره الرئيسى فهو مثل لكل من هم خارج المسرح - الذين لا يقفون فوق المنصة المسرحية .» (ص ٦١ ، ٦٢) - (ص ٥٧ - ٥٨ / العربية) .

وتدفع الصورة الشعرية إلى الحياة عن طريق رموز مركبة . ملتبسة وغامضة ، ومتعددة الأبعاد ، فإن عشرى السترة على سبيل المثال ، ديكتاتور ، وإله ، وممثل للاتهام ، وقاض ، مثل «الشريف» أو «المأمور الأمريكى» (ص ٣٨ ، ص ٣١ / العربية) . وهو يغير اسمه . وسترته - شخصيته أو هويته - لكي تتناسب مع الموقف . وهويته ضحاياها بشكل ملتبس وغامض ، بجرائم (قتل الله) ، ومع ذلك فإنه هو المجرم الحقيقي (إذ يحتل مكان الله) . والسترات التي يرتديها كأكية اللون (صفراء بنية ، وليست صفراء ، طبقاً لما يقوله الدكتور سرحان - ص ١٠) وهو لون الثياب العسكرية ، «لون الداء» (ص ٣١) - (٢٢ / العربية) . وترمز بطاقة الهوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولى . فعلى كل شخص أن يحمل بطاقة هوية حتى يكون متأكداً من أنه يعرف من هو . وحتى يستطيع الطاغية أن يفحصها ويتثبت منها ، وأن يظل قادراً على اقتفاء أثر ضحاياها . فليست هناك حركة حرة ، فعلى المرء أن يسجل نفسه ، وأن يبرز بطاقة هويته حيناً ذمب . ويجلس الطاغية فوق

#### • هوامش :

- (1) Salah Abdul Saboor, *Night Traveler*, Arab Republic of Egypt. Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, PRISM. Supplement Series X. (Cairo. Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service.
- وفي الترجمة . أشرنا إلى الصفحات في طبعة ثلاثة للمسرحية . الصادرة عام ١٩٨١ . عن دار الشروق . القاهرة .
- (2) Samir Sarhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University.
- (3) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117. hereafter cited as Esslin, TA.
- (4) Ionesco, «Le point du départ», *Cahiers des Quatre Saisons*, Paris, No. 1, August, 1955. In Esslin TA, p. 115.
- (5) Ionesco, *Combat*, December, 1961, in *Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre*, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, hereafter cited as *mnca*.
- (6) Kenneth Tynan, *Curtains* (New York: Atheneum, 1961), p. 410 (1958); p. 421 (1959).
- (7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hearts Are Not Worn on the Sleeve», republished in *Cahiers des Saisons*, Winter 1959. In NACN, p. 106.

- (8) Esslin, TA, p. 163.
- (9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des Chaises vides... à Broadway»: Paris: *Spectacles*, No. 2. July 1958. in Esslin, TA, p. 164.
- (10) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke*, Vol. II (Munich: Hanser, 1955), p. 279, in Esslin, TA, p. 350.
- (11) Esslin, TA, p. 350-51.
- (12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres». In NACN, p. 81-2.
- (13) Ionesco, reply to Kenneth Tynan, «The Playwright's Role». In NACN, pp. 91-2.
- (14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.
- (15) Esslin, TA, p. 151.
- (16) Esslin, TA, p. 160.
- (17) Esslin, TA, p. 362.
- (18) Esslin, TA, p. 364.

# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بذرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّارة والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير مطلق ، عبد الحميد بونس ، إسفير جمال بركات ، كامل المهندس ، وجدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرعي ، مصطفى هني ، رمانصر ، إبراهيم الوهب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اللواتي شفيق عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدناني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيليبي ، آرثر غوردمان ، بروث ويلكوك ، نيريسار بكار ، كافي كيلبارتيك ، آن كاتريدج ، اندرو سيند ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع  
والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب  
في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبير مصطفى الشرايبي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشرايبي في  
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم القانوني ..  
انكليزي - عربي .  
سموحي فوق العادة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرعي ، قاموس المنار ..  
انكليزي - عربي .  
محمد العدناني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة  
العربية المعاصرة ..  
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية  
انكليزي - عربي .  
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية  
فرنسي - انكليزي - عربي .  
ألبير مطلق ، معجم ألفاظ حرفه صيد السمك  
في الساحل اللبناني .

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق غالي ، معجم العبارات السياسية الحديثة  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ..  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية  
في اللغة والأدب .  
د. عبد الحميد بونس ، قاموس الفولكلور ..  
عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العلمية والفنية  
والهندسية .. انكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البردات  
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .  
يوسف حني ، قاموس حني الطبي ..  
انكليزي - عربي .  
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم  
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز  
التوزيع  
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواربي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

بمصر

# مسيرح صلاح عبد الصبور

## ثلاثة من الدارسين

### نعيم عطية

في مؤلفه «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» (١٩٨١) يتصدى الدكتور على عشرى زايد لدراسة «الموروث الصوفي» وما بين «التجربة الشعرية» و«التجربة الصوفية» من صلات دفينه ووثيقة. فيقول: «كان التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشق جوانبها الفكرية والروحية. وحتى السياسية والاجتماعية. وليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية - خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي - وبين التجربة الصوفية جد وثيقة. وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به».

في مؤلفه الذي سلفت الإشارة إليه (ص ١٤٥) أن البعد السياسي لمحنة الخلاج من المحاور الأساسية لمسرحية صلاح عبد الصبور. «حيث حاول الشاعر في المسرحية أن يصور - من خلال الخلاج - موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة». ويستشهد في ذلك بقول الشاعر نفسه في كتابه «حياتي في الشعر» (ص ١١٩ و ١٢٠): «كان عذاب الخلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيثهم بين السيف والكلمة. بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي. باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم، هو غايتهم. وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم».

وتمضي الدكتور على عشرى زايد في مؤلفه (ص ٣٣١ وما بعدها) فيسجل جرأة الشاعر على تخوير بعض الأحداث التاريخية التي تناولها مسرحيته، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، «فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة. وهي قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه. وإن كان الخلاج قد تمزق في المسرحية بين البعد الاجتماعي والبعد الصوفي. إلا أنه - مهما كان من تمزق شخصية الخلاج فنيا في المسرحية بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الصوفية - فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقية هي تضحية صاحب الرأي وصاحب الكلمة في سبيل رأيه وكلمته. وإحساسه بأن في قتله حياة لكلمته وخلودا لها» (ص ٣٣٢ - ٣٣٣).

ويرى الدكتور على عشرى زايد مبلغ تأثير صلاح عبد الصبور بما كتبه شتشرق الفرنسي لوى ماسينيون عن «الخلاج والآله». وهذا التأثير لا ينكره صلاح عبد الصبور. بل يعرف به صراحة في تذييله مسرحيته «مأساة الخلاج». وقد حاول ماسينيون في دراسته لشخصية الخلاج شهيد التصوف الإسلامي أن يوضح بعدين رئيسيين في فكر الخلاج. أَوْضَحَ أن لا خلاص بغير ألم. فالألم سبيل الخلاص. ومن هنا يثبت لبب الألم. ومن هنا نفهم كيف يستعذبه من وهبوا أنفسهم لخير البشرية. فالألم فداء. وبهذا الفداء يرقى الصوفي الدرجات إلى الله. وورثا كانت أيام السيد المسيح على الصليب في ذهن الخلاج وسط آلامه قد اكتسبت أسطورة موته هالة من الجلال والقدرة. وقد نجحت فكرة الفداء في مسرحية صلاح عبد الصبور بوضوح. فمقتل الخلاج لم يكن هباء. ولم يكن عملا انتحريا. بل كان من أجل أن تدب الحياة في شجرة جديدة. فتصون الأغصان. «ثمرة تكون في مجاعة الزمان. حضراء تعطي دون موعد. بلا أوام».

أما البعد الثاني الذي ألمح إليه ماسينيون - وهو بعد لا يخفى على من يتأمل جهاد الخلاج الذي أوصله إلى الموت - فهو البعد السياسي لمحنة الخلاج. وقد كشف التاريخ فنيا بعد عن أن السبب الحقيقي وراء صلب هذا الصوفي ليس عقيدته. مهما بلغ تطرفها. بل هو موقفه من السلطة. ونيها المبينة على البطش به. ويرى الدكتور على عشرى زايد

وإذا كان الدكتور على عشرين زائد يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك فيشير إلى أنه ، إلى جوار هذا المضمون العام ، هناك بعض الدلالات الجزئية التي حاول صلاح عبد الصبور أن يسقطها على بعض المواقف في المسرحية . ومن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذي يفرض على الناس ستارا من الصمت . ومن ذلك أيضا إدانته سيطرة السلطة التنفيذية في بعض الأحيان على القضاة ، وتسخيرهم ليصبحوا سيفاً تفتك بمعارضيه . ومن ذلك أيضا إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها في حين أن ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة .

- ٢ -

ويتساءل الدكتور سامي منير حسين عامر ، في الجزء الثاني من كتابه « المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ، بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي ( ٤٥ - ١٩٧٠ ) » ، الصادر في عام ١٩٧٨ - يتساءل عن السبب في اختيار صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج ليعني عليها رؤيته المسرحية المعاصرة ، ويحدد أن سبب ذلك هو ما في حياة الحلاج من استشهاد بطولي احتجاجا على مفاصل عصره . وهذا الاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية .

« إن أخطر ما تتميز به حياة الحلاج أنه لم يقف عند حدود الاستيطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالخرمان والمحبة ، وإنما حرص أن ينزل إلى دنيا الناس فلا ينزول عنها ، بل ويسعى لإشاعة النور في الأرض حربا ضد المفاصل والمظالم من أجل الإنسان ، فالكون مملوء بالشر . نزل الحلاج بحثك بالعامية ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، في محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره منها عرضه ذلك لخلافات مع جماعته الصوفية ( السليبية ) ، ومنها ألصق به من اتهامات لا تنتهي من فقهاء عصره ، فكان صلاح الحلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة . إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتنفيذ ، ولهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة الملتزمة إلا أن يجابه قلعه بالتضحية النبيلة ، والاستشهاد الشريف . »

ماذا يريد الحلاج أن يفعل بالكلمات ؟ أن يظهر العالم من الشر ، بأن تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدرًا . ولكن كيف يتأتى ذلك ؟ في عصر ملثات ، قاس وضنين ؟ يعرف الحلاج ابتداء مبلغ صعوبة هذه المهمة ، ولكنه - مثل دون كيشوت - لا يرضى بالنكوص أو الهروب أو التراجع ، « لأنه كمتقف يضمنه الفكر ، لابد أن ينفث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة » . فإذا ما نفث ما بنفسه وتحدث في ساحة من ساحات بغداد عن « القحط » الذي « يسبب الفاقة وينشر الرذيلة » ، اصطدم بالشرطة ، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا ، فقد اعتبر قوله تعريضا بالسلطة في أمر ترهب السلطة أن تلغ فيه الألسنة وتلوكه ، بل ولا تسمح أن يقترب منه أحد ولو بكلمة . فإذا قال مثل هذه الكلمة ، ولم ترق للشرطة . فلا بد للسلطة أن تنزل الموت بقاتل تلك الكلمة . ولهذا قسم صلاح عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين : الأول أطلق عليه « الكلمة » ، وأطلق على الثاني « الموت » .

ولكن قبل أن يهرع « الموت » إلى صاحب « الكلمة » فلنر ما إذا نت الكلمة تفيد من قِبلت لهم . إن السجين الثاني ، الذي يلتقي به الحلاج في سجنه ، مر بتجربة « الكلمة » فلم تصلح . ويقول في هذا لمقام للحلاج الذي يحدثه عن العدل : « أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا .. هل تصلحهم كلماتك ؟ » . ومع ذلك لا يتعظ الحلاج بما يقوله السجين الثاني ، الذي تحول إلى مناضل عنيف لا يعرف قلبه الرحمة . ويصر الحلاج على مواجهة السلطة الباطشة بأن ينزل إلى الناس بكلماته . وهذا الموقف - على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المتصوفين من ذوى الخرق - يعتبره السجين الثاني موقفا سلبيا ، فقد كان من قبل مثاليا حلالا ، يودع « الكلمة » أمله في الخلاص ، لكن أمله خاب ، فدفعه ذلك إلى التطرف وتلمس الخلاص بحمد السيف .

ويرى الدكتور سامي عامر أن صلاح عبد الصبور ، باختياره للحلاج بطلا ، إنما يفصح عن تفضيله « للبطل المهزوم » . ويرغم الدكتور سامي عامر أن الحلاج قد أصيب في السجن بحالة من الارتداد غير مبررة دراميا ، ولكنه يعود فيرى أن هذه الحالة التي يشوبها التردد والانكسار سببا الخفي « هو خوف الحلاج من مجابهة السلطة بالسيف » ( ص ٤١١ و ٤١٣ ) . إن القتل والتنكيل هما ما يخيف الحلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطشة . لقد كسر صلاح عبد الصبور - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية الحلاج الذي أودع فيه - وهذا رأى الدكتور سامي عامر أيضا - بعضا من نفسه ، وأظهرها وكأنها عاجزة أمام السلطة . ولا يتخذ الحلاج من عجزه إلا دخول الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة . ويتجهج الحلاج لذلك : « فقد اختار له الله . ومن ثم تبدو شخصية الحلاج - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية قدرية ، ترتضى ما اختاره الله لها ، ولو لم يكن هذا ما شاءته هي أصلا . وفي هذا الموضع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمجادلة الدكتور عامر في آرائه . فالصوفية ليست قدرية . بل هي اختيار حق ، بأن يرتضى الصوفي مشيئة الله مشيئة له ، وذلك لا عن إرغام أو قهر ، بل عن مطلق اختياره وبكامل رضاه . وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والمخلوق ، لا على أن هذا التلاقى مجرد حدث مادي ، بل على أن الحرية هي ارتضاء الخير والصواب . ولا تعتقد من ناحية أخرى أن شخصية الحلاج قد شابها انكسار ما ، بل كل ما هنالك هو أن الشخصية التراجيدية الحق لا تبدو لنا كسهم منطلق في خط لا اختاء فيه من أول المسرحية إلى آخرها . بل إن الجانب الإنساني في البطل هو ما يبين عن تردده وتخطئه اللذين لا يلبث أن يتقلب عليهما . سواء عن طريق التدبير أو الإلهام . ثم يفضي في طريقه إلى الذروة ثم إننا ننبه إلى أنه من الخطأ والإجحاف تلصص المسرحي ومؤلفه على السواء . أن يربط الباحث بين النص والمؤلف ربطا من النوع الذي أقدم عليه الدكتور سامي عامر . لأنه ليس ثمة ما يستد هذا القول بأن صلاح عبد الصبور هو الحلاج أو السجين الثاني أو أى شخصية من شخصيات مأساة الحلاج .

فالمسرحية تحمل هموم الحلاج وإن عبر عنها صلاح عبد الصبور ، وإلا لكان الممثل هو الشخصية التي يمثلها ، ولا يختلط الأمر اختلاطا في غير صالح الفن أو الفنان وعندما يتحدثنا الدكتور سامي عامر عن المحكمة



تراجيدي؟ يقول صلاح عبد الصبور إن «مأساة الحلاج» «بطل وسقطته»، والسقطة سقطة تراجيدية، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط». ولكن ما سقطة الحلاج إذن؟ إنه «البوح بعلاقته الحميمة بالله» وباعثه هو الزهر بما نال». صلاح عبد الصبور - حياتي في الشعر - ص ١١٨ و (١١٩).

على أن الدكتور سامي عامر (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطة التراجيدية للحلاج، فصلاح عبد الصبور لم يعمق إحساسنا بتلك المراحل في تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل. ويذهب الدكتور سامي عامر (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المفاهيم الإغريقية، إلى ما يمكن أن يقترب من المسرح التسجيلي أو البرهني. وربما كان ذلك تأثراً من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوربي المفضل ت. س. إليوت، صاحب مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، التي تشبه بعض الشيء «مأساة الحلاج». ولكن يمكن أن نذكر في هذا المقام - رداً على الدكتور سامي عامر - أن ثمة مسرحيات إغريقية اقتربت من الجوهر الدرامي لمأساة الحلاج، ومنها مسرحيتا «بروميثيوس مقيداً» و «بروميثيوس طليقاً».

على أننا نقرر أيضاً أن «مأساة الحلاج» ليست أفضل أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية، وأنه إذا كانت قد خفت فيها الحركة الدرامية، وغلب الغناء الشعري، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحي، وقدم بعد ذلك أعمالاً مسرحية أقوى بناءً وأمتن حبكة، اتجه فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحتاً وليس مجرد أشعار ينطق بها الأبطال. وبذلك تخلص صلاح عبد الصبور من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها أحمد شوقي.

- ٣ -

ويعرض الدكتور سامي عامر في الجزء الثاني من مؤلفه الذي سلفت الإشارة إليه، إلى معالجة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية. وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تبرز من بينها صفة «المسرح الفكري» وصفة «المسرح الرمزي» وصفة «المسرح اللامعقول». ثم يطلق الدكتور سامي عامر القول بعد ذلك، فيصف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على «مأساة الحلاج» وهي: «مسافر ليل» (١٩٦٩) و «الأميرة تنتظر» (١٩٧٠) و «ليلي والجنون» (١٩٧٠) و «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣) بأنها «أقرب إلى الرمزية الشعرية».

ولنبداً بما يقوله الدكتور سامي عامر عن مسرح صلاح عبد الصبور هذا من أنه من قبيل «المسرح الفكري». وفي هذا الصدد يركز على تأثير توفيق الحكيم على صلاح عبد الصبور، وينتهي إلى «تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشعرية (مسافر ليل / الأميرة تنتظر / بعد أن يموت الملك) تداخلاً في الشكل وفي المضمون بمسرحيات الحكيم

التي حوكم أمامها الحلاج، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيساً منحاذاً للسلطة، وعضواً يمالئ هذا الرئيس، وعضواً هو مثال التزاهة، يبين لنا أن النحو الذي جرت عليه محاكمة الحلاج، والنهاية المبينة التي انتهت إليها، تصور العصر الذي احتوى الحلاج وكفاحه من أجل الكلمة. ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية، باختلاف الأزمان والمجتمعات وهذا ما يجعل - في نظرنا - لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أطرها الضيقة، لتخاطب الضمائر والقلوب في كل زمان ومكان. وعلى الرغم من أن «مأساة الحلاج» مسرحية استقت موضوعها من التاريخ، فإنها ليست مسرحية تاريخية، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك. ومن هنا جاءت دلالتها «الرمزية»، فهي تخاطب الإنسانية جمعاء وتدين القهر والظلم، أمس واليوم وغداً. فخشية مسرح «مأساة الحلاج» ليست التاريخ بل «ضمير الإنسان» الذي لا يبل بمرور الزمان. وفي هذه المأساة يطرح صلاح عبد الصبور قضية خلاص المثقف الذي يعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود.

وفي مقام بحث «مأساة الحلاج» من حيث الشكل، يتساءل الدكتور سامي عامر: أين المأساة الحلاجية التي حاول صلاح عبد الصبور رسمها؟ (ص ٤٢١) ويسمى الباحث إلى الكشف عنها، وذلك من خلال «نوعية الصراع في المسرحية، والوقوف على وظيفته في توليد الحركة الدرامية على المسرح، سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات، أم حركة داخلية تجري داخل النفوس»؛ فليس أقدر من ذلك - في نظره - على كشف دخيلة العمل المسرحي. ويحمد الدكتور سامي عامر هذا الصراع المحوري في «الصراع الإنساني بين الكلمة والفعل» بين الحرية والالتزام. أما خطبته هذا البطل التراجيدي فهي أنه لم يستطع أن يرفع السيف «فقتل بالكلمات التي كان يرجوها أن تكون فعالة» وهذا الكسر في شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فنياً إلى شخصيتين متمايزتين، هما الحلاج متحدداً والحلاج فعالاً. وينسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار «سلبية الحلاج»، فتبدو فكرة «البطل السلبي» الذي ليس كله على المستوى الفني سوءاً، فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد، إنها بمثابة القطب الكهربي السالب، الذي يكون مع جمهور المشاهدين الشرازة الكهربائية، ويثير فيهم الرغبة في التغيير. (ص ٤٢٤) وهذا ما علمتنا إياه شخصيات تشيكوف التي تمضي تثرثر بهوموها دون أن تأتى فعلاً تغير به من أوضاعها ومن مبعث تلك الهموم، ومع ذلك فهي في النهاية تثير لدى المتفرج إحساساً قوياً بالرغبة في التغيير والتمرد على الأوضاع المعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السليبين الشكائين. ذلك أن «المهزلة الإنسانية الدامية»، التي هم وقودها، لا يمكن أن تمضي إلى مالا نهاية. وفي هذا يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته الطويلة «أقول لكم»: «..... وأن القلب إن غمغم، وأن الحلق إن همهم، وأن الريح إن نقلت، فقد فعلت، فقد فعلت».

وإذا كان صلاح عبد الصبور يجاهر بأن تأثره الأول كان بنبع التراجيديا الصافي، يعنى المسرح الإغريقي، فهل حلاجه بطل

(السلطان الحائر (١٩٦٠) رحلة قطار - شمس النهار (١٩٦٥) -  
بحيث تعتبر مسرحيات صلاح عبد الصبور هذه مكملة للتأريخ الاجتماعي  
والسياسي الذي صاغه الحكيم مسرحا حاول أن يجعله فكريا (ص  
١٥٣ ، ١٥٤ جزء ٢) .

ويتقدم الدكتور سامي عامر بشواهد تؤيد قوله في تأثر شاعرنا  
بتوفيق الحكيم . «مسافر ليل» تذكرنا «برحلة قطار» - بائع التذاكر في  
الأولى يذكرنا بالوقاد أو سائق القطار في الثانية ، بل إن بعض ما يقوله  
عامل التذاكر يذكرنا بفكرة توفيق الحكيم عن «الآله المعبود» في «عودة  
الروح» . كما أن الصراع في «مسافر ليل» مجرد صراع فكري مثلما هو في  
مسرحية توفيق الحكيم «الرمزية التعبيرية» «رحلة قطار» . بل إن  
«الراوى» في مسرحية «مسافر ليل» عندما يقول مخاطبا جمهور المتفرجين  
عن «عشرى السترة» في أخريات المسرحية : «في يده خنجر» وأنا  
مثلكم أعزل . ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟ - هذا الراوى يضعنا أمام  
تساؤل لا ندرى له إجابة ، تماما كما قاد سائق الحكيم القطار إلى نهاية غير  
معلومة . ثم يقول الدكتور سامي عامر «واستمر عبد الصبور في الضرب  
على منوال الحكيم مرة أخرى حين قدم مسرحيته «بعد أن يموت  
الملك» ، التي لجأ فيها إلى جعل شخص مسرحيته رموزا لذوى السلطة  
(الملك / القاضي / الوزير / الجلاد) تماما كالحكيم في «السلطان  
الحائر» ، أوفى «شمس النهار» (ص ١٣٣ و ١٣٤ جزء ٢) . ثم يمتدح  
الدكتور سامي عامر في الحديث عن تأثر صلاح عبد الصبور بتوفيق  
الحكيم فيذهب إلى أن ما يقوله «الشاب» ابن الملك ذو الأعراف  
العشرين في مسرحية «بعد أن يموت الملك» . حين أراد أن يتربع على  
عرش المملكة :

«ما هذا ؟ قصر ملعون لعنته جنات الموت العطشى للتخريب وللهدم .  
لا أبصر حولى إلا ماهو منهار ساقط ..» - تلمح فيه صورة للبنيان الذي  
عرضه علينا الحكيم كناطحة سحاب في «بنك القلق» . قد تطيح به  
سعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة (ص ١٣٥ جزء ٣) . ويذهب الدكتور  
سامي عامر أيضا إلى أن الصفات المدمرة التي أضفاها صلاح عبد الصبور  
على الملك الميت في «بعد أن يموت الملك» يشتم منها رائحة الشخصيات  
القيادية ذات المنطق الخاص المؤدى إلى الهاوية عند الحكيم في «يا طالع  
الشجرة» ، وفي «رحلة قطار» وفي «الورطة» . بل في «الحمار يفكر» .  
و «الحمار يؤلف» . و «حصحص الحبوب» (ص ١٣٧ جزء ٢) .  
ويضيف الدكتور سامي عامر في الإبانة عما يراه من تأثر صلاح عبد  
الصبور بتوفيق الحكيم أن عبد الصبور يقول في «بعد أن يموت الملك» في  
مخاطبة القاضي : «سيدى القاضي إنك ميت ... ولعلك أكرثنا إيغالا في  
الموت» . وأن هذا هو شأن القاضي أيضا في مسرحية «شمس النهار»  
لتوفيق الحكيم . وكذلك «لا يفوت عبد الصبور أن يتأثر بالحكيم في  
التدليل على كثرة الشعارات التي حوتها تلك المملكة المتهاوية ، التي  
وصلت فيها الكلمات إلى أكبر من حجمها الطبيعي فأسهمت في  
اضطراب هذا البناء (ص ١٣٩ - ج ٢) . ولقد مات القاضي ومات  
الوزير ومات الجميع من أثر لسة الملك ، ولم يفلت من لمسته إلا «سيدة  
الأفكار الألف» . وهذه المرأة شبيهة «بشمس النهار» التي أرادت لنفسها

حياة ليست كذلك الحياة التي كان يريد لها والدها السلطان على «ملكة  
الشاطر» (ص ١٤٠ و ١٤١) . إن التأثير الأكبر هو لتوفيق الحكيم  
الذى أتى عبد الصبور إلا أن يتركه يمين عليه هنا في هذه المسرحية -  
يقصد «بعد أن يموت الملك» - على نحو أكثر وضوحا . حين أراد أن  
يفرض رأيه علينا فرضا غير مبرر دراميا . إذ جعل الشاعر هو الشخصية  
المثلى التي يمكن أن تضع المملكة ذات الألف عام ثقفا فيه . فتمنحه لقب  
فارس المملكة . حتى يأخذ بيدها إلى المستقبل . إذ كيف يرى فيه عبد  
الصبور ذلك مع أنه قد أظهره بمظهر من لا قيمة له (ص ١٤٧ جزء  
٢) . وهناك شواهد أخرى ساقها الباحث تأكيداً لفكرته في سيطرة  
الحكيم مسرحيا على عبد الصبور .

وأرى أن الدكتور سامي عامر قد اجتهد كثيرا في محاولة التدليل على  
تأثير مسرح الحكيم في مسرح صلاح عبد الصبور . ولكننا لا نفتتح بما  
أراد أن يدلل عليه . فقد حاول أن يبنى قانونا من الصدفة . ومما هو  
عارض وغير ذى دلالة حقيقية ملازمة . إن كلا من مسرح توفيق الحكيم  
ومسرح صلاح عبد الصبور مختلف في جوهره عن الآخر . وبين المزاج  
الفنى لكلا الأدبيين الكبيرين بون شاسع . ومن التعسف التصريح أن  
نقول - كما قال الدكتور سامي عامر - إن «صلاح عبد الصبور» يدور في  
فلك «توفيق الحكيم» . ففى ذلك إغفال لأصالة صلاح عبد الصبور  
وربافته في فن المسرح .

أما صفة «المسرح الرمزي» أو «الرمزية الشعرية» التي بنيت بها  
لدكتور سامي عامر مسرح صلاح عبد الصبور بعد «مأساة الحلاج» فإن  
مفهوم «الرمزية» عند الدكتور سامي عامر يبين على الأخص في الفصل  
الأول من الباب الأول من الجزء الثانى من مؤلفه المشار إليه . وهذا  
الفصل بعنوان «انجذابات الرمزية وتطورها عند الحكيم» . وفى هامش  
صفحة ٨٢ من هذا الجزء يقول الدكتور سامي عامر : «الرمزية التعبيرية  
أكثر ما تكون في الأدب المسرحى الحديث . لأنها تعبر عن الإحساس  
العقلى والعاطفى بسوءات العصر . فهي رمزية من حيث إنها ترمز إلى  
فكرة معينة . وهي تعبيرية من حيث إنها تعبر عن معنى من المعانى .  
كيؤس البشر ، مثل مسرحية الخريت ليونيسكو ، التي ترمز إلى إمكان  
تحول أهل قرية أو مدينة بأكملها إلى خرايت . وتعبر عن أحدث قضايا  
البشرية وأخطرها وهي قضية الحرية . واحتمال فناء الإنسانية كلها إذا  
قبل الناس هذا المصير الأسود . وفى ضوء هذا التفسير يمكن اعتبار  
مسرحيات صلاح عبد الصبور الأربع الأخيرة مسرحيات رمزية .

ويعتبر صلاح عبد الصبور من أجراً كتابنا المسرحيين . إذ تبنى  
«اللامعقول» أو «العبت» لتشديد أعماله الأربعة المذكورة . ويقول  
صلاح عبد الصبور في تذييله لمسرحية «مسافر ليل» إنه لم يكن قد  
اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحى يوجين يونيسكو عندما كان يكتب  
«مأساة الحلاج» . ويرد صلاح عبد الصبور إلى «اللامعقول» اعتباره  
في تذييله المذكور : «لقد ظلمت كلمة اللامعقول حين ألقاها  
بعض نقاد المسرح الحديث كثيرا . إنه ليس مسرحا لا معقولا . بمعنى أنه  
محاف للعقل . ولكنه لا معقول بمعنى أنه محاف للقبالب العقلية المسماة

شخصيات أخرى في الموقف الدرامي الذي توضع فيه . وبذلك تحرر نسيج الشعر عنده من إيسار تركيبة «اللغة الصوفية» التي سيطرت تماماً على نسيج الحوار في «مأساة الحلاج» . «وأمكن بذلك أن يتحقق التأثير المتبادل بين وعي الشاعر بالحياة الإنسانية وبين التزام رجل المسرح (ص ٢٠٦) : «لما عاد الشعر في «المسافر» و «الأميرة» يتخذ شكل القصائد البديعة . وإنما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التي تتخلل العمل كله . (ص ٢٠٤) .

ولا يتفصل الرمز عن نسيج العمل الفني في «مسافر ليل» . وإنما يتكون المضمون الرمزي من كل حيوط النسيج . ومن كل لبنات البناء . فالقطار وصوته . والأعمدة المسرعة إلى الخلف . وحيات المسبحة المنقرطة . الشبهة بأيام عمر المسافر . وجلد الغزال الذي ذوّن عليه التاريخ بعشرة أسطر . والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتصافر ليتشكل منها نسيج موحد . بل إن شخصيات المسرحية . المسافر وعامل التذاكر والراوى . يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءاً من الرمز العام الذى يحسده العمل المسرحى (ص ٢٠٤ و ٢٠٥) .

ولا يغفل سامى خشبة الإشارة إلى ما استخدمه صلاح عبد الصبور في «الأميرة تنتظر» في تكتيك «المسرح داخل المسرح» . ويقرر أن التيلية التي تؤديها الأميرة والوصيفات ليست مفروضة على الموقف المسرحى من خارجه . فهي ليست حدثاً طارئاً في هذه الليلة من انتظارهن . وإنما هي طقس يومية يعبر عن اجتراحهن المستمر لحظة السقوط التي تنتظر الأميرة الخلاص منها .

وماداماً في صدد التكتيك . فإننا نرجع على ما قاله سامى خشبة أيضاً عن «مسافر ليل» (ص ٢٠٤ وما بعدها) . ففي هذه المسرحية لم يعالج صلاح عبد الصبور موضوعه المأساوى معالجة تراجيدية . وإنما وضع رؤيته القاجعة للتاريخ وللعصر ونواقع وراء غلالة قائمة من سخرية مريرة على الوضع البشرى . وبهذه السخرية حقق أمرين :

- (أ) خرج من إطار الانفعال العاطفى بالمأساة .
- (ب) وضع أساس التباعد الواعى بين العقل والموضوع . وبذلك توصل إلى النهاية التعليسية التي ابتغاه .

وكذلك حول صلاح عبد الصبور النعمات المسرحية إلى جزء من البناء الدرامى . بإيرادها على لسان الراوى . فذكرت أنه صفة المتفرج . بل المعلق على سير الأحداث إذا ما اقتضى الأمر ذلك . إنه يصف ما يحدث على المنصة بكلماته . أو يستخرج ما يعمل في صدر المسافر . أو يدور في عقل عامل التذاكر .

وقد خصص سامى خشبة في كتابه «قضايا معاصرة في المسرح» ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور «ليلي وأنجنون» . ويقول في الدراسة الأولى . وهي بعنوان «قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات» . إن صلاح عبد الصبور يقدم في «ليلي وأنجنون» لأول مرة في مسرحه الشعرى . ولآخر مرة للأسف - «مسرحية تدور أحداثها في واقعنا الحديث . وتستمد شخصياتها من نفس الوطن

بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة «العبث» تبدو كلمة محيية للثقة . فمن يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذى نعيش فيه . حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ ليميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل»

- ٤ -

وإذ يدرج سامى خشبة بدوره مسرحيتي «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» في عداد المسرح الرمزي . فإنه يحدثنا في كتابه «قضايا معاصرة في المسرح» (١٩٧٢) عن الرمزية فيقول : «لم تكن النزعة الرمزية حين غزت المسرح بأعمال موريس ميترلينك سوى تمرد على الواقعية . ومحاولة من محاولات صياغة «الفن الخالص» . تحت تأثير النزعة الرمزية في الشعر عند مالارميه وفيرلين . ولكن النزعة الرمزية التي أردت أن تفرغ المسرح والشعر من هوم الحياة والناس أمدت المسرح والشعر بأدوات وجعلتها قادرين على احتواء تلك المضموم . بحيث يصبح الفن الخالص فناً واقعياً كذلك . والنزعة الرمزية في المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحى . مثلاً هي عند الشاعر الغنائى . فالشاعر المسرحى يضطر إلى تحويل وعيه الذاتى إلى تعبير موضوعى . لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى . هي شخصيات عمله المسرحى . إنه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة القائمة في الواقع . ولا يكتفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية . فإذا التفتي هذا التعبير الرمزي الموضوعى عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح . بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح . أصبح لعمله المسرحى قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية» . ويطبق سامى خشبة ما تقدم على «الأميرة تنتظر» فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم في هذه المسرحية الأسلوب الرمزي أداة صياغية جميلة . تخدم موقفه التجريبي من المسرح . وموقفه النقدي من الحياة .

ومن منطلق «الرمزية الموضوعية» يتساءل سامى خشبة عن تكون «الأميرة التي تنتظر» . وعما تنتظره هي ووصيفاتها الثلاث . وعن يكون «السمندل» و «القرندل» . ومن خلال هذه التساؤلات يعتمد إلى دراسة جوانب المسرحية التي قد نقرأ - على حد قوله - قراءة أولى على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة . ثم ما تلبث القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدفعنا إلى شتى التساؤلات . وحوار المسرحية يفتد دائماً بين التصريح بمعناه وبين الامتناع عن البوح السهل بما يريد أن يقول .

ويرى سامى خشبة أن صلاح عبد الصبور في «الأميرة تنتظر» قد نجح في تطويع عذوبة الشعر الغنائى والشعر التأملى للحوار المسرحى . فقد أصبحت الصورة الشعرية في هذه المسرحية جزءاً من موقف إنسانى . وتعبيراً عن إحساس شخص محدد . ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيره الذاتى عن الفجعية في الحياة (وهو التعبير الذى يحلل شعره الغنائى كله تقريباً) إلى التعبير الموضوعى . وهو يستبطن شعور الشخصية التي يخلقها لتتحدث إلى شخصية أو

في غير محله ، فليست « ليلي واخوتون » من أعمال المبلودراما على الإطلاق . وليس العنف والتأجيج اللذان صاحبيا بعض مواقف هذه المسرحية بحيث يبرران وصفها بالعمل المبلودرامي ، لأن مثل هذا العنف وهذا التأجيج لم تخل منه أعمال كانت بعيدة كل البعد عن أن توصف بالمبلودراما . نجد ذلك في « هاملت » مثلا ، وفي أعمال خالدة من « المسرح الرومانسي » الكبير أيضا .

أما في الدراسة الثالثة عن « ليلي واخوتون » . وهي بعنوان « ليلي واخوتون وحلم الفرسان المهزومين » ، فإن سامي خشبة يولى إخراج عبد الرحيم الزرقاني للمسرحية اهتمامه الأكبر ، وإن كان في بعض فقرات دراسته يتعرض للعمل المسرحي في حد ذاته فيقول إن سعيدا ، بطل « ليلي واخوتون » ، « كان قد آمن بالشعر ، ولكن بشاعة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يهتز . ولما كان عاجزا عن أن يمتلك مدينته ليغير وجه الحياة فيها ، وعاجزا عن أن يمتلك حبيبته ، فقد واجه أزمة إيمانه بالكلمة في شجاعة ، وقنع بأن يلعب دور الذي يشر الناس بمقدم الشاعر الذي يحمل الكلمة والسيف معا ، ولكن هذا المأزق الجديد لا يدور على أرضية من التاريخ . ولا في قلب متصوف عاشق للذات الإلهية ، وإنما هو يدور على أرضية من واقعنا الحديث وفي قلب شاعر ثوري من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المجردة لمأزق الشاعر بين الكلمة والسيف في مأساة الحلاج تتحول إلى مناقشة واقعية لمأزق المدينة المنهكة ، ولمأزق ثوارها الذين تفاجئهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع خواطرهم أو مخزقاتهم » .

ويمضي سامي خشبة ، بعدمقارنته مسرحيتي « الحلاج » و « المجنون » على النحو المتقدم بإيجازه ، فيقارن بين قصة مجنون بني عامر ، فليس بن الملوح ، وحبيبته ليلي العامرية ، فيقول إن القضية في تلك القصة القديمة كانت هي عجز ذات الشاعر العاطفية المتسردة ، وعجز الحبيبة عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقية الضاغطة ، ولكن كان الشاعر شاعرا بالضرورة ، وعاشقا بالضرورة أيضا . ولذلك نبت المأساة من مجرد القصة . أما في مسرحية صلاح عبد الصبور فإن المأساة يراد لها أن تنبع من مواجهة للحقيقة أحادية الجانب . والموقف المسرحي يتخلق من باب الموقف النفسي والفكري الذي تعيشه الشخصيات ، وهو ما طرح منذ البداية على « الأستاذ » اقتراحا بالحل المسرحي (ص ٢٣٣ و ٢٣٤) وقد كان سامي خشبة في كتابه « شخصيات من أدب المقاومة » (١٩٧٠) قد خصص الفصل الثاني منه لدراسة « مأساة الحلاج » .

وهو في هذه الدراسة يبدأ فيقول إننا لا نجد في مسرحية صلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » تفاصيل حياة الحسين بن منصور الحلاج الذي ولد عام ٨٥٧ ميلادية واصلب واحترقت جثته ونثر رمادها من أعلى مثناة في بغداد عام ٩٢٢ ميلادية . وإنما نجد في هذه المسرحية ما هو أهم من التفاصيل : نجد جوهر حياة هذا الصوفي الشاعر الفقيه وحقيقتها وختامها .

وهذا الجوهر والحقيقة والختم يبرزه سامي خشبة بقوله : « كان الحلاج قد يش من عصره ، ومن إمكانية أن يتيح هذا العصر الفرصة

والزمان ، في بناء درامي تقليدي وبسيط ، أي قصة تتجسد في مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة . إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قيل بداية عام ١٩٥٢ بقليل . فزمن المسرحية يستغرق حوالي ثلاثة شهور ، تنتهي بحريق القاهرة في يناير من ذلك العام . وشخصياتها تنتمي إلى جيل واحد - باستثناء أستاذهم إنهم جميعا - عداه - من شباب الكتاب الصحفيين والشعراء في إحدى انخالات الصغيرة التي كانت تصدر في القاهرة قبل عام ١٩٥٢ » (ص ٢١٦)

ويرى سامي خشبة ، بعد عرضه التحليل لشخصيات « ليلي واخوتون » وصراعاتها ، أن القيمة الرئيسية التي قامت عليها هذه المسرحية هي « عجز الحب عن أن يكون علاجا لتناقضات الواقع » . أما حكم صلاح عبد الصبور على جيله فهو - على حد قول سامي خشبة - أنه « جيل عاجز عن عطاء الحب والثورة ، ولا يملك إلا أن ينتظر من سيصنعها بالسيف » .

ويمضي سامي خشبة فيقول إن « صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف سبيلا إلى هزيمة الظلم في مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) حينما اختار الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه . أما الآن فإن شعر الحب الصادق - أروع صور الصوت الإنساني - يعجز عما كان يحاول أن يقوم به في (مأساة الحلاج) . » ومن ثم فقد جن بطل « ليلي واخوتون » وتغرق لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد الكلمات كافية » (ص ٢٢١)

وفي الدراسة الثانية عن « ليلي واخوتون » ، وهي بعنوان « القصة القديمة والمسرحية الثانية » يمضي سامي خشبة فيعمق رؤيته لهذه المسرحية ، فيقول : « وعى سعيد (بطل ليلي واخوتون) فشل الحب بدلالته الاجتماعية الواسعة في حسم التناقضات بين الحالمين بالمستقبل ، ومن ثم فشله في صنع ذلك المستقبل . وعى تحطم حلمه القديم بأن تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يفضي إلى الآخرين بحلمه وهزيمته ووعيه الجديد . والإفضاء إلى الآخرين هو الموقف المسرحي . أراد أن يفضي برؤياه ، وهي رؤيا ذاتية أيضا ، لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعي وهدفت إلى الوصول للآخرين ، فإنها لم تنفصل بعد عن معاناة صاحبها ، لأنها ما تزال مرتبطة بهزيمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن غريبا أن يمتزج في بناء المسرحية التصور العقلي للموقف المسرحي بتصور ذاتي » . ويعكس هذا التصور الذاتي التصور العقلي الموضوعي ، ويعلو عليه بوهج الانفعال وكثافة التعبير الشعري الخالص (ص ٢٧٧)

ولكن سامي خشبة يمضي بعد ذلك فيوجه إلى مسرحية « ليلي واخوتون » نقدا لا يقوم على سند صحيح ، بل إنه - بعد العرض الشائق الذي قدمه لصراعات أبطال المسرحية ومشاكلهم الذاتية التي تصب أخيرا في القضية الموضوعية الأعم ، والتي تحصر مصركلها ، وتتعلق بلحظة ملتبسة من تاريخها الحديث - بعد ذلك يبدو نقده متصفا بتناقض بين مقدماته ونتائج . يقول سامي خشبة في نقده هذا إن صلاح عبد الصبور لم يهتم بالعثور على القصة الجيدة القادرة على تصوير مأساة الشاعر المهزوم في الحجم التراجيدي الذي أراده لها : حجم مأساة سقوط جيل بأكمله . ثم يترك في وصف هذه المسرحية « بالمبلودراما » . وهو وصف

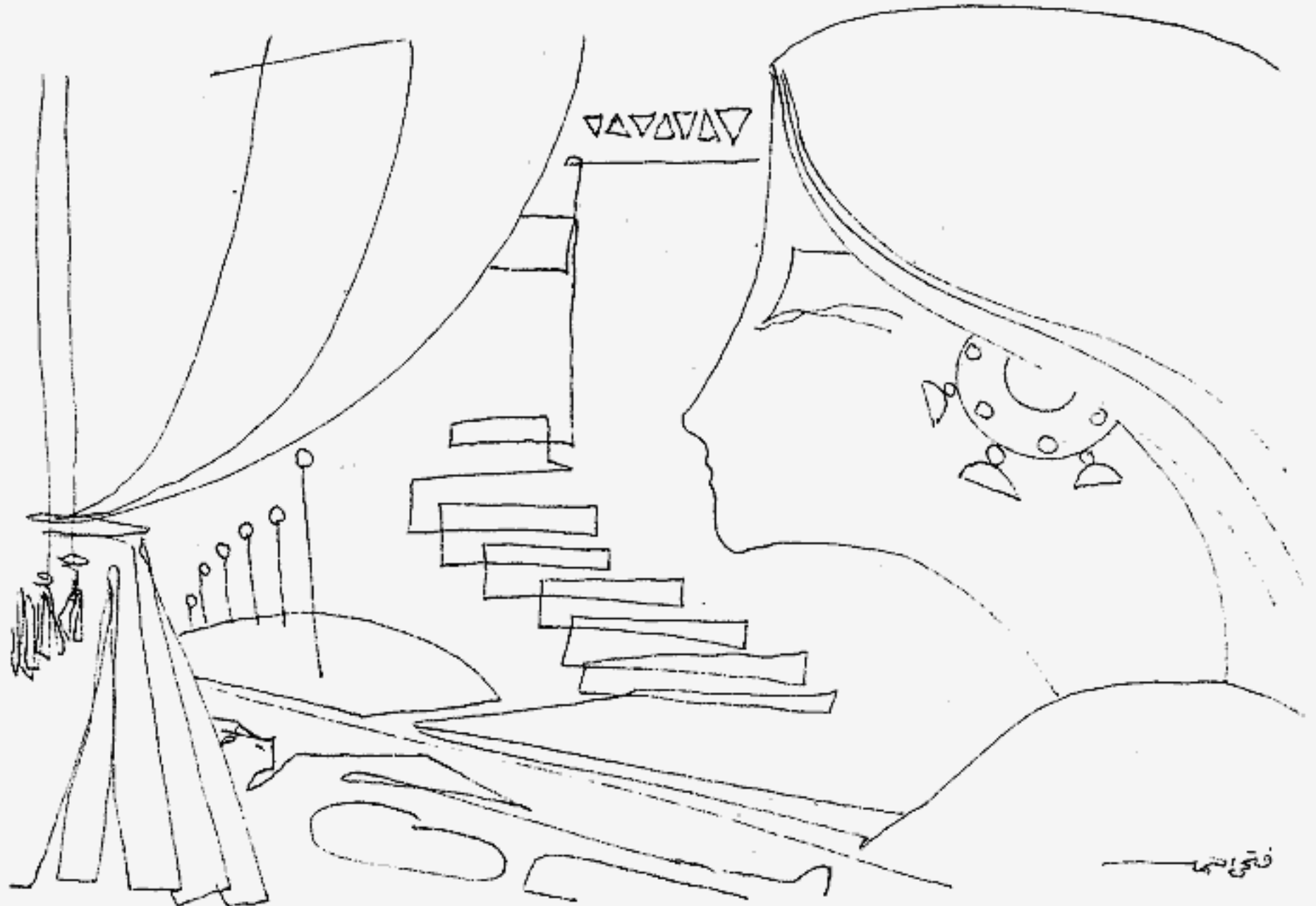


فالظروف التاريخية التي وجد فيها الحلاج ، لا زالت توجد كل يوم ، وإن اكتسبت مظاهر أخرى . كما أن شخصية الحلاج نفسها ممتدة على مر العصور ، وهكذا صارت «دراهما الحلاج» دراما عصرية جدا . فنحن في «مأساة الحلاج» لا نتابع تلك الشخصية التاريخية التي أوردتها كتب المؤرخين بحذافيرها ، ولا الظرف التاريخي ذاته الذي مر به الحلاج ، بل نحن نتابع شخصية إنسانية خالدة ، نستطيع أن ندخل في حوار مع أي ذواق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها ، فمن الشخصيات التاريخية شخصيات تظل حيصة إطارها الزمني والمكاني ، بحيث لا ترد إلى الخاطر إلا مكبلة بالزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز حيز الزمان وحيز المكان اللذين وجدت فيهما ، وعندئذ ترقى هذه الشخصيات إلى مستوى إنساني يتعدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان في كل زمان .

ويقف سامي خشبة في دراسته عن «مأساة الحلاج» في كتابه ليطلعنا على ما في عصر الحلاج من صفات تجعله ممتدا في كل العصور . وما في شخصية الحلاج من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لمأساة الحلاج ، ومثيلاتها من المآسي ، مسألة مستوى حضاري . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتعاقب العصور ، وتظل على مستواها الحضاري ذاته . فتبقى محنها ومآسيها تشغل الأذهان مهما تغيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم ويظل صراخهم كمعنى وجوه.

الحقيقة للإنسان لكي يتخلص من الفقر والقسوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يئس من طموح الروح الإنساني إلى التخلص من كل ذلك . لقد حمل الحلاج جوهر عصره حين انعكست عليه كل غزقات ذلك العصر الاجتماعية والفكرية ، ولكنه لم يحمل هذا الجوهر في صورة الجأمة بالتأمل والصوم والتفكير ، وإنما حملة في صورة الإنسانية الحية حين محاولة البحث عن المخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإرهاب والفقر . حينها اكتشف استحالة أن يهبط عصره للإنسان هذا المخرج . قرر أن يمد رقبته إلى سيف الجلاد - السيد النهائي لعصره الغشوم - لكي يروى بدمائه أفكاره العاجزة عن السماء في هذا العصر : الملتاث ، القاسي الضنين . . . ويمضي الناقد فيقول إننا بذلك نسمع صوت الحلاج يردد في كل عصر يصطب فيه حلاج جديد . وعلى ذلك فإننا «نلتقي في حلاج عبد الصبور بفهم ساطع لحقيقة التاريخ - حقيقة الوضع التاريخي والاجتماعي ، وحقيقة العقلية الإنسانية. التي أنتجها هذا الوضع ، والتي قررت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تغيره بوسائلها الخاصة ،

ولعل التساؤل يتور بعد ذلك حول القيمة التي يحتفظ بها الحلاج في الدراما المعاصرة ، وحول ما يحلبه إلى الجمهور اليوم . ولاشك أن للحلاج - فضلا عن جذوره التاريخية - ما يؤهله على مستوى الفن لأن يظل يورق بالمتفرج الحديث ، ويداعب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على الأخص إلى أن الظروف الاجتماعية التي خاض فيها الحلاج صراعه منذ مئات السنين لا تستنفد وجودها على مدى التاريخ الإنساني ؛



للكتاب  
المتميز  
والإخراج

# دار الشروق



تقدم  
من أعمال الشاعر الراحل

سيد محمد عبد الحليم



مركز بحوث ودراسات إسلامية

أقول لكم  
شجر الليل  
ويوهنه الفؤاد  
الإبحار في الذاكرة

الناس في بلادى  
أحلام الفارس القديم  
نأملات في زمن جريح

ومن مسرحيات

قريباً  
مسرحية الأخيرة  
قبل أن يموت الملك  
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

ليلي والمجنون  
الأميرة تنظر  
مسافر ليل  
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف : ٧٥٤٣١٤ - برقية : شروق القاهرة - تلکس : 93091 SHROK UN

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - برقية : داشروق - تلکس : 315101 SHOROK 20175 LE

دار الشروق  
دار الشروق



فكر

# صلاح عبد الصبور

من خلال

## كتاباته النقدية

نبيلة ابراهيم



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إيسدي

هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق؟ أليست العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه، ذلك الصدق الذي يجعله شريفاً ونبيلاً وجسوراً، ومضحياً بنفسه إلى أبعد الحدود. ولكن دون أن يتكلم؟  
صلاح عبد الصبور - أصوات العصر

وربما لخصت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على المستوى العملي عندما استطاع بموهبته الخلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كائناً حياً يتحرك في الدروب لينفذ إلى أعماق الشعب المصري والضمير العربي. وعلى المستوى النظري عندما كان يتزاحم على نفسه ركام الماضي والحاضر فيحيله إلى أشعة متوهجة تنير ضباب المستقبل.

كان صادقاً مع تراثه، وصادقاً مع عصره، وصادقاً مع نفسه. وهو لم يعبر عن هذا الصدق كله في كلمات حماسية لا تلبث أن تذوى وتذهب أدراج الرياح، ولكنه صب هذا الصدق في وعاء فنه، فكان فنه سجلاً أضافه التاريخ المصري إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره.

وقد كان الشاعر يعيش فيما بين فترات الانفعال الشعري انصاحب. فترات أخرى من التفكير الهادئ، الذي كان يصاحب قراءاته في رحاب شاسعة من النتاج الفني والفكري لأهم شئ. والنتاج الفكري والفني لأرومته العربية. قديماً وحديثاً. فكتب كتاباته النظرية برزانة المفكر. وأصالة الشاعر الصادق معاً.

وعندما يصل الشاعر إلى هذه الغزارة من الإنتاج الأصيل المتنوع، فإنه لا ينظر إليه بوصفه شاعراً أصيلاً مرموقاً فحسب. بل إنه يمثل عندئذ ظاهرة فنية وفكرية. وتتميز الظاهرة، عن أي مستوى كانت. بوضوحها وثباتها وقدرتها على اجتذاب الأنظار إليها. وأخيراً بقابليتها للتحليل والدراسة.

بدأ صلاح عبد الصبور بقرض الشعر وبعرضه على أقرانه وهو ابن خمسة عشرة ثم صلب عوده بعد ذلك بسنوات ليست بالكثيرة. أخرج بعدها إلى لغة العربي بدويان شعره الأول، الناس في بلادى بوصفه رائداً من رواد الشعر الجديد. بل استأذاً كبيراً في مدرسة هذا الشعر. ثم ظهرت دواوينه الأخرى تباعاً لتؤكد هذه الحقيقة.

ثم أحس الشاعر أن مسؤوليته أكبر من مجرد قول الشعر. وإن يكن أصيلاً وفعالاً. بل إنه كان صريحاً مع نفسه عندما أعلن أنه لا خلاص لأزمة الشعر إلا إذا دخل المسرح من أوسع أبوابه. وأحس في الوقت نفسه أنه قادر على أن يستجيب لمطلب نفسه. فكتب المسرح الشعري أول ما كتب. ناصحاً شامخاً.

يبقى منهم للتاريخ « و « قصة الضمير المصري الحديث » . وبهذا المفهوم ألح على قراءة جديدة لشعرنا القديم . وبهذا المفهوم كتب عن أدب الشباب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف في حركة الأدب المصري المعاصر . وبهذا المفهوم أخيرا كتب عن نفسه في مشروع كتابه « على مشارف الخمسين » . والحيط الذي يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المشغولية الفكرية التي كانت تلح عليه من ناحية ، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهن تبينه لهذه المشغولية الفكرية من ناحية أخرى .

وقد برزت مسئولية الكاتب والمفكر إزاء التقاء الحضارتين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية التقائهما ، وكان السؤال الملح الذي يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذي جاء بعده هو : كيف يمكن التوفيق بين الحضارتين بحيث تغذى ثقافتنا وننهض بقوميتنا ؟ ثم ما القدر الذي يمكن أن نأخذه من التراث الغربي ، والقدر الذي نأخذه من التراث العربي ، بحيث نبدع من امتزاج هذين القدرين فكرا متطورا وفنا متطورا ؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة رفاعة رافع الطهطاوى . وكانت أسئلته تالية لحالة الدهشة التي انتابته طيلة ست سنوات عاشها في باريس . والدهشة - كما يقول صلاح عبد الصبور - هي « أساس تحريك النفس الساكنة ، فتقودها بعد ذلك إلى التساؤل الذي يؤدي إلى المعرفة » .<sup>(٢)</sup> حتى إذا ما عاد رفاعة الطهطاوى إلى أرض الوطن ، « جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث ، وأن يؤلف كتابا ، ويؤلف إلى جانبها رجالا وتلامذة ، يهيم من علمه وذكائه ودأبه ، ويوقظ فيهم روح التوق إلى المعرفة »<sup>(٣)</sup> .

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيعون وقتهم ، كما يفعل بعضنا اليوم ، في سفسطة كلامية لا طائل تحتها ، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافي ، غير مدركين أن « الثقافة لا تغزو ولكن تبني وتغير »<sup>(٤)</sup> ، ويدعو البعض الآخر إلى « الاستغراب » عندما يشتد بهم السخط على الواقع فيحرقونه حرقا . وإنما كان هؤلاء يتميزون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قياداتهم الفكرية الرشيدة ، ودفعهم لحركة التطور خطوات بصيرة ونافذة إلى أمام . وتتلخص هذه المميزات التي يلح عليها الكاتب في ثنايا كتاباته المختلفة فيما يلي :

أولا : معظم قادة الفكر والأدب في مصر يشتمعون بالتزاهة الفكرية . وليست التزاهة الفكرية سوى « المقدرة على تخليص النفس من تحيزات وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها ... والحقيقة جوهر مضي لا تشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته »<sup>(٥)</sup> ، بل تشغل بلبه الذي يمكن أن يكون ملها للإبداع ، وملها في حركة القيادة الفكرية .

ثانيا : لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التي يهيمون في العالم الغربي إلى الدرجة التي كان من الممكن معها أن تصرفهم عن النظر العميق في حقيقة أكبر ، وهي حقيقة واقعهم بما فيه من مزايا وعيوب ، بل إن هذا الواقع كان شاغلهم الأكبر . وهم كثيرا ما كانوا

وهكذا أصبح صلاح عبد الصبور ظاهرة في تاريخنا الفكرى والفنى المعاصر . ومن هنا كان منطلقنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته النثرية .

وليس هدفنا أن نبعث في المؤثرات الخارجية التي أثرت في فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة ، أو نتيجة اتصاله المباشر بالفكر الغربى وغير الغربى ، ولكننا نبعث عن النسيج الأصيل لفكره ، أو بالأحرى السلوك الفكرى الذى عاشه منذ أن تفتحت عيناه على حياة الفن والأدب ، وظل ملازما له في مراحل نضجه الفكرى والفنى ، بحيث حرص على إبرازه في كل كتاباته النثرية بصفة خاصة ، مهما تعددت وتنوعت موضوعاتها .

يقول صلاح عبد الصبور في مستهل كتابه « وتبقى الكلمة » : « في تاريخ حياة الأفراد بل الأمم ، منحنيات تتخذ فيه شخصياتها أوضاعا جديدة إثر اختيارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب ، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية ، كان أحد تلك الاختيارات الهامة في تاريخ الشرق العربى . وقد انعكس هذا الاختيار أوضح انعكاس في سيرة حياة المفكرين وأهل الثقافة ، لما لهم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات ، ولما يملكون من طواعية تتبع لهم التشكل وتبنى الأوضاع الجديدة ، ولما يملكون بعد ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة ، وعلى رسم شخصياتهم الفردية في إطار جديد يشمل الماضى الذى يعاد تنقيحه وتعديله . والحاضر الذى ينظر إليه من جديد ، والمستقبل الذى يرسم ويخطط في ضوء التصورات الجديدة ، بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد خطط نفسه ، واهتدى إلى أفكاره الأساسية التى سيظل مخلصا لها في مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية ، التى يسعى إلى حلها من خلال إبداعه ، متخذًا شكلا شخصيا صرفا . »<sup>(٦)</sup>

بهذا يكون صلاح عبد الصبور قد حدد مسئولية كل أديب وكل مفكر عربى . وإذا كان كل أديب وكل مفكر يطمح في أن يخرج إلى العالم بفكره أو بفنه في مستقبل شبابه ، فإنه ينبغي عليه أن يحدد لنفسه هذه المسئولية منذ اللحظة التى يخرج فيها إلى مجتمعه بياكورة نتاجه ، وأن يتصاعد بهذه المسئولية مع تصاعده بأعماله الفكرية أو الفنية .

هذه القضية الفكرية ، قضية مسئولية الكاتب والمفكر العربى ، شغلت صلاح عبد الصبور دائما شغل . ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت تربيض في أعماق أعماقه ، فلا تسكن إلا لثبور ، وهى إذا ثارت فلما أن تنطلق في نغمة هادئة ، ولكنها مفعمة بالإحساس والصدق ، لتبعث الحياة في أعمال أدبية يظن القارئ المثقف اليوم أنه قد انتهى زمن تقييمها ، أو ليعيد النبض إلى فكر رجال طواهم التاريخ وأوشكوا أن يطوهم النسيان ، أو أنه يلوذ بفنه ليتساءل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا فعلا لا قولاً .

بهذا المفهوم الفكرى قيم صلاح عبد الصبور أعمال الرعيل الأول والثانى لحركة النهضة الأدبية والفكرية في مصر ، وذلك في كتابيه « ماذا



الكاتب القادر بصدق عن لماذا ، فلا بد أن ما يكتبه سيصل إلى ضمير الناس ووجدانهم ، ولابد أنه يحركهم نحو غاية محددة .

ولنر الآن كيف نظر صلاح عبد الصبور إلى جيل الرعيل الثاني من الأدباء والمفكرين المصريين . وكيف استطاع أن يقيم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية .

أما توفيق الحكيم فقد واجه الاختبار المصري الذي واجهه غيره من قبل عندما تساءل عن مصير الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة الغربية في حياتنا المعاصرة أمراً لا يمكن إغفاله أو تجاهله . وكان توفيق الحكيم ينظر إلى تربية الوعي الثقافي من خلال الوعي الفني الذي حصر نفسه في إطاره . ويمثل توفيق الحكيم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور قفة العملية التوفيقية بين التراث الشرقي والتراث الغربي . فهو يقول بهذا الصدد : « ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن ينجز هذا التوفيق الشامل حتى الآن . لأن صفوفاً طويلة من المتصدين لقيادته ، لا في المجالات الأدبية فحسب ، بل في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وعلم البحث والتكنولوجيا ، مازالت لا تستطيع ، لضعف بصيرتها التاريخية ، أن تتلمس أبعاد هذا الاختبار المصري ، فضلاً عن أن تدبر له وتجد السبل إلى تجاوزه إلى منحى ينافي أعلى من منحياتها السابقة . وهي ، قبل ذلك كله . لم تستطع أن تقدر ماضياً حق قدره ، بحيث تستخرج منه قيمه الإيجابية . بينما لا يزال فهماً للحضارة الأوربية خلطاً مشتتاً من التحيزات والانطباعات »<sup>(٧)</sup>

وكان توفيق الحكيم قد تشبع بتراث الغرب في أثناء إقامته المثمرة في فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب . وجد نفسه في مفترق الطرق . ثم أجال بصره بتحسس الطريق الذي يمكن أن يوصله إلى جنة مشمرة فيحاء . يحلم بها كل ذي حس ذواق . ويود لو ارتادها . وقاده فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإذا به يجد كنوز التراث العربي الذي سبقه وثرواته . ابتداء من الشعر الجاهلي إلى كتابات المنفلوطي . وكان عليه أن يقف وقفة الباحث عن درر وسط ركام من المواد المختلطة . فطرح وانتقى . ولم يكن يعنيه التراث العربي الشعري لأنه ليس بشاعر . ولكنه وقف منبهراً بالقرآن الكريم . وأطال الوقوف على كتاب البخلاء للجاحظ ، وقصص المقامات . وسرح بخياله مع ألف ليلة وليلة . وكان يستهويه ، في كل هذا . هذا الخبط الذي يربطها جميعاً . وهو القصص الفني الذي تتنوع فنيته من كتاب إلى آخر . فالقرآن الكريم ثرى ثراء عظيمًا بالصورة والأخيلة والمقدرة الفذة على الإنشاء . والجاحظ فتان عصره . سخر اللغة للكشف عن خبايا النفوس البشرية وجوانب الحياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان العادي . وأما ألف ليلة وليلة فهي صورة فريدة للخيال الطليق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث . ضمن ما استلهم : شهر زاد . وأهل الكهف . ومحمد . وأشعب . وشمس النهار . والسلطان الخائر .

على أن توفيق الحكيم قد طرح : قبل أن يشرع في كتابة هذه الأعمال وغيرها ، سؤالاً فنياً هو كيف يكتب . فهل يكتب على نحو ما يكتب الجاحظ أو بديع الزمان ؟ أم هل يتبع طريقة القص في ألف ليلة

يعتزلونه ليتأملوا سلبياته وإيجابياته ، ولكنهم ما يلبثون أن يعودوا إليه بإشرافات من الحقيقة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تختلط الحقيقتان وتدويان ، وتنطلق حقيقة واحدة تشع في لغة الفكر والحوار والإبداع .

ثالثاً : لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون في أبراج بعيدة عن الحياة الصاخبة . ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يطلقون الحكمة تلو الحكمة . أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس . بل إن هؤلاء الرواد كانوا يتحركون حركة دائبة ، تروح وتغدو بين الفكر والعمل . وكان العمل بالنسبة إليهم برهاناً حقيقياً لإثبات أن مثلهم لا تدور في فراغ .

رابعاً : كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبأ طيباً امتدت جذوره في هذه الأرض الطيبة . ثم نمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى آفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تقتلع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة هؤلاء . وليس هناك أسير من أن يحكي الإنسان عما بهر في العالم الغريب . سواء كان هذا العالم عالماً معاشاً أو مصوراً داخل دفتي كتاب . وما أسير أن يقلد الإنسان هذا العالم . ولكن عندما يعود الإنسان مثقلاً بأسئلة ملحة مثل : ماذا أفعل أو أكتب ؟ وكيف ؟ ثم ما الهدف من وراء ما أقدمه ؟ - عندئذ تتمثل المسؤولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقع في ركن مظلم داكن ، يهمس من حولها صوت ينادي الرجال : أن يرفع كل منكم متارة بجانب حتى تتكشف المسؤولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم .

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة ليرفع كل منهم عندها منارته ، فكان بعضها أكثر شموخاً من بعضها الآخر ، وكان بعضها أكثر قدرة على نشر أشعته الوضاعة . ولكنها جميعاً اشتركت في إضاءة صخرة المسؤولية . وقد يكون الحظ قد خان بعض الرجال في بعض الأعمال . ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص في جوانب أخرى من النتاج الفكري والأدبي الموجه إلى ضمير الشعب .

ومرد النقص دائماً هو الإخلال بشرط من شروط مسؤولية الإبداع الفني والفكري . هذه الشروط التي يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه لثلاثة أسئلة هي : ماذا أكتب ، وكيف أكتب ، ثم لماذا أكتب ؟ وقد يهتدي الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا أكتب . وكيف أكتب ؟ أما السؤال : لماذا أكتب ؟ فلم يكن من اليسير أن يجيب عنه كل كاتب . بله أن يراوده هذا السؤال أصلاً . ذلك أن السؤال : لماذا أكتب ؟ « كان سؤالاً ضائعاً في تراثنا العربي كله ، لا يظهر إلا ليخفى . ذلك أن البحث عن العلة الغائبة جدير بأن يبرز السكينة النائمة ، ويقض مضجع السعادة البلهاء . ولعل كلمة لماذا كانت هي المفتاح السحري لمغالق عصر التنوير والنهضة الأوروبية ، بينما قنعت حضارتنا بعد القرن العاشر بأن تلقى بكلمات الاستفهام الجامدة : مثل متى وأين . دون أن تسأل لماذا وكيف . »<sup>(٨)</sup>

السؤال عن لماذا أكتب إذن سؤال مهم للغاية ، ذلك لأنه كفيل بأن يجعل الكاتب يتردد مراراً في ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجاب

وليلة؟ أم هل يكتب بأسلوب المتفلوطي؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فعل هذا لأصبح أسير التراث العربي وحده، في الوقت الذي يستهويه التراث الأدبي الغربي بيناته الذي لا يعرفه التراث العربي. إذن فليست لهم جوهر التراث العربي وروحه ولبه، وليضع هذا في قالب معارى جديد هو القالب الغربى.

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لنفسه هذه المشكلات الفنية، لم يكن يجعل السؤال الأهم وهو: ما الهدف من الكتابة؟ يتوارى قط عن مسؤوليته الفنية. فما كان يبحث عنه توفيق الحكيم شكلاً وموضوعاً، كان يهدف أولاً إلى يقظة الوعي الفكرى لدى جمهور الشعب المصرى والعربى، وتنشيط الحس الجمالى النساكن فيه، أو لنقل إنه كان يهدف إلى إيقاظ الوعي الفكرى من خلال إثارة حادة للحس الجمالى.

لقد كان يضع في اعتباره دائماً الإنسان المصرى، والمكان المصرى، والزمان المصرى الذى يعيشه إنسان عصره. أما الإنسان فهو وريث حضارات قديمة ذابت في الحضارة الإسلامية. وأما المكان فهو أيضاً إرث ضخم، تنطق معالمه بمنحزات هذا الإنسان المصرى في كل عصر من عصوره. وأما الزمان فهو الذى ينطق بالمتغيرات، ويلج على متطلبات العصر الجديدة.

وبهذا أدى توفيق الحكيم رسالته الفنية كاملة، إذ لم تستطع البيئة الغربية أن تهضمه، بل لقد استطاع هو هضمها والاستفادة منها. وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة المحتاجة، هذا التراث الخصب العظيم الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى في عصرنا<sup>(٨)</sup>.

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربى فن المسرح على نحو لم يعرفه في تراثه من قبل، فإن طه حسين قدم له دراسات في التراث العربى بمنهج وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل. لاشك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتبع له دارس كطه حسين، إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحوة والتهوين، وبمحبة لا يشوبها الاستخاء<sup>(٩)</sup>.

وقد ألم طه حسين بالتراث العربى في فترتين مختلفتين، أو لنقل بأسلوبين مختلفين، مرة بأسلوب أزهرى عندما كان يدرس في الأزهر، ومرة أخرى عندما خرج من الأزهر ليتنسم الهواء الطلق في رحاب الجامعة المصرية. فلما اتصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين في باريس، فوجئ بصور أخرى من الإبداع الأدبى وبمناهج جديدة في النقد والتفكير. واستوعب طه حسين كل ذلك. فلما عاد إلى تراثه وجد نفسه يخوض فيه بوعى جديد وبرغبة ملحة في تقديمه للقارئ العربى بمنهج جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذى كان قد مضى عليه ألف سنة من الجمود. وقد كان لطه حسين الفضل الأكبر في تغيير صورة هذا التراث في ذهن المثقف العربى. ولهذا سيطر طه حسين الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربى.

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين الغربية والعربية أكبر من أن تنصب في دراسة التراث الأدبى العربى وحده وتقتصر على ذلك. ولهذا فقد وجدت منافذ أخرى لها في مؤلفاته القصصية والتاريخية والنقدية. وإذا كان التوفيق لم يخالفه في كثير من مؤلفاته القصصية، فلأنه، كما يرى صلاح عبد الصبور، لم يوفق بين البناء الغربى للقصة والحس المصرى المعاصر. ومن هنا كان «التناقض الغربى، أو اللقاء الغربى، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى وفكرة القصة المتأثرة بالرواية الفرنسية الناعمة». ولهذا «لم تستطع دعاء الكروان أن تخلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها»<sup>(١٠)</sup>.

وكان هذا هو السبب نفسه في عدم نجاح قصة الحب الضائع، لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة مدرسة الزوجات لأندريه جيد، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأصل والصورة - على حد تعبير صلاح عبد الصبور.

أما عندما ألحت على طه حسين مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى المعاصر، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة - عند ذاك امتزج الأسلوب بالفكرة، والبناء بالمحتوى، فكانت رواية «أديب» بشخصيات الواقعية وموضوعها المعاصر، وهى من أحسن روايات طه حسين.

فالأدب إذن لابد أن ينبع من البيئة التى تتحرك في مجرى التاريخ، ولابد أن يكون أدب الأديب موجهاً إلى شعب هذه البيئة، بصرف النظر عن الكم الذى يستقبل هذا الأدب. ولكن الأديب يفترض أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره، ذلك الشعب الذى يعد وريثاً لحضارات متراكمة، ومعاشاً لظروف حضارية راهنة وخاصة.

ولهذا فإن كتابات العقاد، شعراً كانت أم نثراً، لم تصل إلى الجمهور العريض من الشعب، على نحو ما حققت كتابات توفيق الحكيم وطه حسين. ذلك أن شعور العقاد بنفسه وعبقريته كان يطنى على شعوره بجمهور الشعب. وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية فيما قدمه للناس من نتاج أدبى وفكرى. وكثيراً ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب محامى العباقر<sup>(١١)</sup>. وهنا يقف صلاح عبد الصبور وقفة لينساءل: محامى العباقر، ضد من؟ وفى أى قضية؟ ويجب: «إنه محامى العباقر ضد طغيان الرجل العادى، محامى أخلاق العباقر ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم؛ وقضيته هى قضية توضيح الاختلاف بين العبقري والرجل العادى. والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبقري لا يدين بشئ كثير لبيته أو وراثته بقدر ما يدين لعبقريته».

ولم يكن العقاد في شعره أكثر قرباً من جمهور الناس منه في نثره، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هموم الإنسان في حياته اليومية. ذلك أن العقاد كان يكتب شعره وفي نفسه الإحساس بأنه العقاد. كان لا يستطيع أن ينسى زهو لبقى في إحساسه، وكان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل، وإحساس إنسان

والأدب في مصر. ولم يكن الغرض من هذه الرحلة مجرد عرض لجهود هؤلاء الرواد، كما لم يكن الغرض منها ملء الورق بدراسات نقدية، ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفي ذهنه فكرة محددة ينبغي أن يبرزها لأنها تطابق كل التطابق طموحه الثقافي والإبداعي من ناحية، وقلقه وطموحه بالنسبة لمستقبل الثقافة في مصر أو في الوطن العربي من ناحية أخرى.

وقد كان صلاح عبد الصبور يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ الجيل الثاني من رواد الأدب والفكر في مصر. فهم مفتنون بهم، وهم يسرون على درهم. حقا إنه يفصلهم عن هذا الجيل الثاني جيل وسيط تتلمذوا عليه، ولكن إحساسهم بدينهم لهذا الجيل الثاني من رواد الفكر والأدب أكبر من إحساسهم بالدين لمن تتلمذوا عليهم بطريق مباشر. ويكاد يتميز جيل صلاح عبد الصبور بما كان يتميز به رواد الجيل الثاني من المفكرين والأدباء. حقا إن صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله، بل اكتفى بأن أشار إليهم إشارات عابرة في مشروع كتابه «على مشارف الخمسين» الذي تأمل أن تكتمل مقالاته وتخرج إلى القارئ العربي في شكل كتاب يحمل شيئا عن تكوين صلاح عبد الصبور الفكري والفني، ذلك التكوين الذي كان يقع في خلفية تفكيره عندما كتب عن جيل رواد الأدب والفكر، وعندما دعا القارئ العربي لأن يعيد قراءة الشعر العربي القديم بوعي جديد، وقدم له نماذج من هذه القراءة؛ وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العالمي وقدمها للقارئ؛ ثم أخيرا عندما وقف وقفة موضوعية ليقم كتابات جيل الشباب من الكتاب.

لم يشأ صلاح عبد الصبور أن يقدم في مقالاته التي وصلتنا تحت عنوان «على مشارف الخمسين» تاريخ حياته الفنية مجرد أنه أحس، وهو على مشارف الخمسين، الرغبة في أن يسجل ذكريات حياته. بل شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة. قصة كفاح جيل آخر من الفنانين والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصري. وليست هذه القصة في الحقيقة سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر.

فصلاح عبد الصبور كان، مثلهم، نبيا طيبا نشأ في أرض طيبة. ولم يكد هذا النبات ينمو ويتربع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة في بيئته الصغيرة. فأخذ يقرأ ويستنسخ شعر إيليا أبو ماضي وأبي القاسم الشابي والشيخ يونس بشير، إلى جانب قراءة مستطلعة ناقدة لشعر محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم.

وكان صلاح عبد الصبور يعقد في الوقت نفسه أواصر الصداقة مع من أنبثهم بيئته الصغيرة من رجال عاملين مكافحين؛ رجال شرفاء ذوي قصد نبيل. كما يقول عنهم صلاح عبد الصبور. وإن لم يكن لهم في عالم الشهرة والفن مكان. فقد كان يطرق دكان إبراهيم السروجي في بلدته. وسمع منه لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستورات ميل. ولم يكن إبراهيم السروجي قد حصل من الشهادات إلا شهادتي الميلاد والنوحيد. ولم يلبث أن فتح بهذا السقراط الرقيق وأخذ يتأدبه بيا أستاذ. وفي بيئته الصغيرة صادق كذلك موسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ

منفعل، بل هو يعايشها بعقل رجل كبير الزهر بحكمته وقراءاته ووضعته الثقافي، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعرا كبيرا إلا في القليل من شعره الكثير»<sup>(١٣)</sup>.

ومع ذلك فقد كان العقاد عبقريا في عبقرياته التي لم يكن يمكن أن يكتبها على هذا النحو أحد غيره. كما كان عبقريا في لفته للأجيال من الأدباء إلى جدوى القراءة والإطلاع، ومقدرتها على تجديد فكر الأديب وإطالة عمره الأدبي.

وقد كان المازني صديق العقاد ورفيق كفاحه، ولكن كان لكل منهما تكوينه النفسي والفني الخاص به. وقد كان المازني ينهل، كما فعل رواد عصره، من منهل الثقافة الغربية. وعندما اختلطت هذه الثقافة بخسه أفرزت عصارتها التي تمثلت في موقفه الخاص من الأدب. فالأدب عند المازني هو «التعبير عن الحياة بوجهها الجاد أو الساخر، وأشياءها الجلييلة أو التافهة. مع النظرة الفردية والمزاج المستقل في التطلع إلى كل ما تقع عليه العين»<sup>(١٤)</sup>. أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف عما في النفس. بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقد في المعجم العربي أو تتحرك في أفواه الناس. فلهذا التعبير لا يمكن أن تكون غاية في حد ذاتها، بل وسيلة لكشف جديد.

فالمازني إذن، على عكس العقاد، كان يرى وظيفة الأدب في مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم. وعندما يحقق الأدب هذه الوظيفة، فإنه يكون تمثيلا لكل تجارب الأديب في مجال قراءاته في تراثه العربي والأجنبي وفي مجالات الحياة، وفي مجال ممارسته للفن نفسه.

وربما عدت محاولة العقاد هدم شوقي أمير الشعراء مزلقا نقديا وقع فيه. إذ لم ينجح العقاد قط في هدم الشاعر العظيم. ذلك أن شوقي لم يتزعزع لقب أمير الشعراء من أفواه الناس، ولكن التاريخ ناداه به من أقصى شرق العروبة إلى غربها، فالتصق القلب به وأصبح لا يصلح لسواه. وكان شوقي قد جعل الشعر رسالته كما جعل «الحكيم» المسرح رسالته، وكلاهما عاش هوموم العصر ومشكلاته؛ ورأى أن الكلمة كفيلا بأن تحرك النفوس المراكدة. ونجعلها تنطلق إلى آفاق الفكر الخلق. وكلاهما ترك الأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر. فقرأ واستوعب وشاهد وفكر. ثم عاد كل منهما إلى أرض الوطن ليداعب أحدهما الفكرة في حوار هندسي محكم. ويداعب الآخر الخيال في نغم موسيقي رصين.

لقد كان شوقي عظيما عندما عاد إلى تراثه فاستخرج العناصر الطيبة فيه. وعرضه عرضا جديدا. وكان عظيما عندما فتح عينيه على ثقافة الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر المسرحي لأول مرة. وقصص الأطفال الشعرية. ونمطا من القصائد لم يعرفه التراث العربي من قبل. ثم كان عظيما عندما استوعب كل اتجاهات عصره وعبر عنها جميعا بدرجة واحدة من الحاسة والإتقان والبراعة.

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر



كل كلمة منه عاشت حياة آدمية خالدة» (١٧)  
ثم يقول أخيراً :

«وكثيراً ما أسهر في غرفتي مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إنهم ملح الأرض الذي تحدث عنه السيد المسيح حين قال في موعظة الجبل : أنتم ملح الأرض فإذا فسد المحلى فبماذا تملح .» (١٨)

بهذا العشق لسحر الكلمة . وبهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ترجحات بديعة لشيكوف وجون اسبورن وهيمنجواي وتينسي وليامز ، ومارسيل بروست ، ومولير وأونيل وميلر ولوركا وغيرهم .

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب «قراءة جديدة في شعرنا القديم» . ويقول في تقديمه لهذا الكتاب : «ولست في هذا المقام أبغى وضع مختارات للشعر العربي ، فذلك قصد ينبغي أن تعد له وسائله ووقته . ولكني أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربي : قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة في الأرض . ويصدر عنه فيما يكتب . ويطمح في أن يستوعب أشرف تقاليد ثم يعرضها على مرآة عصره .» (١٩)

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب العظماء من الرجال الذين أرسوا دعائم الفكر الحديث في مصر بل في العالم العربي كله . لقد كان مثلهم يضع قدما في التراث العالمي وقدماء أخرى في التراث الغربي . وعندما امتزج التراثان في نفسه أبدع فنا عربيا متميزا سيظل معلما من معالم نهضتنا الأدبية المعاصرة .

لقد كانت مشكلة التوفيق بين الأدب أو الفكر العالمي والأدب أو الفكر العربي هي الشغل الشاغل لصلاح عبد الصبور . فمن الخطأ أن نتصور أنها كانت مشغولية الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب وحدهم . ومن الخطأ كذلك أن نرى الثقافة الأوروبية مسئولة عن الاستعمار في أي شكل من أشكاله . بل لعلها من عوامل تفتيح الوعي على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فنحن نستطيع أن نتبنى حضارة الغرب دون أن نتعرض لضيق الشخصية وفناء الذات . كما أننا نستطيع أن نواجه شمس الفكر الغربي ونستمد منها الضوء على أن نحيل هذا كله إلى غذاء همضمه في باطننا .

وعندما ينجح الأديب أو المفكر بعد كل هذا في أن يعقد بين نفسه وقارئه العربي رباط الحب والصدقة ، وعندما يجد القارئ في نتاجه الزاد الفكري والجمالي الذي يحتاج إليه . فإنه - عندئذ - يؤكد أصالته .

لقد كانت فكرة الأصالة جزءاً من نبض صلاح عبد الصبور . كانت تثور في نفسه إذا قرأ أو سمع ما يتنافر معها . وكان يحس نبضها قويا إذا رآها تتحقق قولاً أو فعلاً . فإذا سار في الطريق ورأى اللغة الأجنبية تزداد أمامه في اللافتات البراقة وقف يتأمل هذا العجب تعجباً ويقول في نفسه : «كأن اللغة العربية ثقيلة الظل على أهلها . جافية الوقع على ألسنتهم» (٢٠)

قبل أن يذيع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيئته الصغيرة إلى بيئة القاهرة الرحبة حيث الجامعة المصرية . وفي مقاهي القاهرة تعرف على نفر من الفنانين والأدباء . تعرف زكريا الحجاوي وأنور المعداوي وغيرهما . وفي رحاب الجامعة تعرف على محمود حسن إسماعيل وأخذ يسمعه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر علي محمود طه . وكان عليه أن يسعى إليه في «جروني» . ولكنه عندما رأى هيئته لا تم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان . وعندما رأى هذا المنهى بطابعه الأفرنجي غريباً عن المقاهي الشعبية التي تعود الجلوس فيها مع رفاقه . خاف رهبة المكان وخرج .

ولننظر كيف يعبر صلاح عبد الصبور عن فرحته الطفولية عندما أسعده الحظ بقاء الدكتور إبراهيم ناجي . يقول : «حين خرجت مجبوراً من عيادة الدكتور إبراهيم ناجي بشيرا ، وبعد أن أمتعني بسياحته الودود بين شعره وترجحاته عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقائي من زملاء الجامعة أنبئهم بأني سعدت بقاء شاعر كبير ومودته ، وأنه قد تكرم علي فدعاني أن أزوره كلما تيسر لي الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدي فأحبها . ثم رويت لهم كالمأخوذ بعضاً من تعليقاته العابرة ، ونكاته التي لم أسمع لها مثيلاً حتى الآن في رقتها وسماحتها ، رغم ما فيها من لدع وسخرية» (٢١)

وفي عام ١٩٥٢ أسندت إلى رفقة صلاح عبد الصبور . وهو معهم . مهمة إصدار مجلة الثقافة على سبيل إنقاذ المجلة من أن تغلق . ولكن المجلة أغلقت على الرغم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أزمى أيامها كما يقول .

ولم تكن هذه الحياة الفنية الحصبة تحول بين صلاح ورفاقه والدأب على البحث والقراءة في مجالات شتى : فالتراث العربي جانب . والتراث الغربي الفكري والفني جانب آخر . وما خلفته حركة الريادة الفكرية والأدبية العربية الحديثة جانب ثالث .

ثم انطلق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكتبون ويبدعون بعد أن انصهرت كل هذه الثقافات في نفوسهم . وبعد أن توطدت علاقاتهم النفسية بالناس والأرض والتراث .

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعاً في ترجماته لروائع الأدب العالمي ، ومبدعاً في دراسته للأدب الغربي ، ومبدعاً في تقييمه للرجال العظماء إلى جانب كونه مبدعاً في الشعر . لقد كان يعشق الكلمة عندما تلمح وتوحى وتنفض إلى نفسه . يقول معبراً عن هذا الإحساس :

«وهناك من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة بينه وبين قارئه . فإذا القارئ يتخيل كاتبه وبشخصه ويخلع عليه ملامح يرتضيها له . حتى لو فصلت بين الكاتب وقارئه سنوات أو قرون من التاريخ» (٢٢) ويقول :

«والكتاب الجيد يعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتناوله القارئ بعد سنين أو قرون من طبعه وفي وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ . فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد في كل شيء . وكأن



أما عندما يجلس إلى الناقد المفكر د. محمد مندور ، فإنه يحكي عنه ويقول : « هو ابن الشرقية الربيع ، وهو الإقليم الذي أنتسب إليه . وقد أمضى من عمره عشرة أعوام في مدينة النور ، وعاشر اليونان والرومان تحت المصباح في لياليه البيضاء . وعقد أواصر الصداقة بين فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان ، ولكنه مازال كما هو حكماً ريفياً في جلباب أبيض ... فيالمهرجان الذكاء الذي كان يتألق عندئذ حين أسأله فيجيب . وأحدث . فيعلق على حديثي . يشفع هذا كله بذاكرة مستوعبة . ومنطق نافذ . يكشف عن وجه الحقيقة آلاف الأمصار . »<sup>(٢١)</sup>

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقفة مع كتاب الأدب من جيل الشباب . بعد أن قرأ لهم كثيراً من نتائجهم . لقد رأى أن هذا الجيل كان يفتقد الأصالة بالمعنى الذي ينبغي أن يفهم . وهو أصالة الاستيعاب . وأصالة الهضم . وأصالة التعبير . وجيل الشباب يفتقد من ناحية أصالة الاستيعاب والهضم لأنه لم يصل . ولا يريد أن يصل . إلى حالة التزاهة الفكرية التي تجعله يقدم على القراءة المستوعبة للفكر والأدب الغربي من مصدره . بحاجة أن هذا الفكر والأدب شكل من أشكال الغزو الفكري الاستعماري . ولهذا فهو « جيل الترجمات الرديئة والملخصات المختلة » جيل يتلقى معلوماته شفاهاً من أفواه غير واثقة مما تقول . لأنها تلقفته شفاهاً أيضاً . »<sup>(٢٢)</sup>

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل يفتقد في معظمه أصالة اللغة والأسلوب الفني . وإذا لم يحسن الأديب لغته ولم يتمكن منها . فإنه لن

يحسن بعدها شيئاً . لأن اللغة الفقيرة لا تنتج إلا الفكر الفقير . وأما أسلوبهم . وهو - في تعريف صلاح عبد الصبور - وعاء اختوى . فهو إما فارغ من المحتوى أو واسع عن المحتوى . وإذا كان الأسلوب كذلك فإنه « يصبح لونا من ألوان الزينة الفارغة . التي قد تجذب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التي كانت حفية بها أن تضيق بها أشد الضيق . »<sup>(٢٣)</sup>

إن صلاح عبد الصبور . في تقسيمه لجيل الشباب . يحلم بأن تستمر مصر على درب النتاج الأدبي والفكري العظيمين . « إن مسرحية جيدة بالعربية . تتناول مشكلات الواقع المصرية . أو قصيدة بالعربية تمس القارئ في كل مكان . أو قطعة موسيقية يبدعها مصري فتطوف الأرجاء . أو عقلاً مصرياً يسامت بفكره فكر العالم . كل تلك ردود عملية على السؤال : كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة والمعاصرة . بين الماضي وتأثيرات الحضارة الغربية . »<sup>(٢٤)</sup> . وهذا هو ما لم يحققه جيل الشباب . ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل في أن يحقق هذا الجيل هذه الغاية .

لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم . والأدب العظيم هو باعث الأحلام العظيمة بمجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان . ولهذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عظيماً لأنه خلف وراءه أدباً عظيماً .



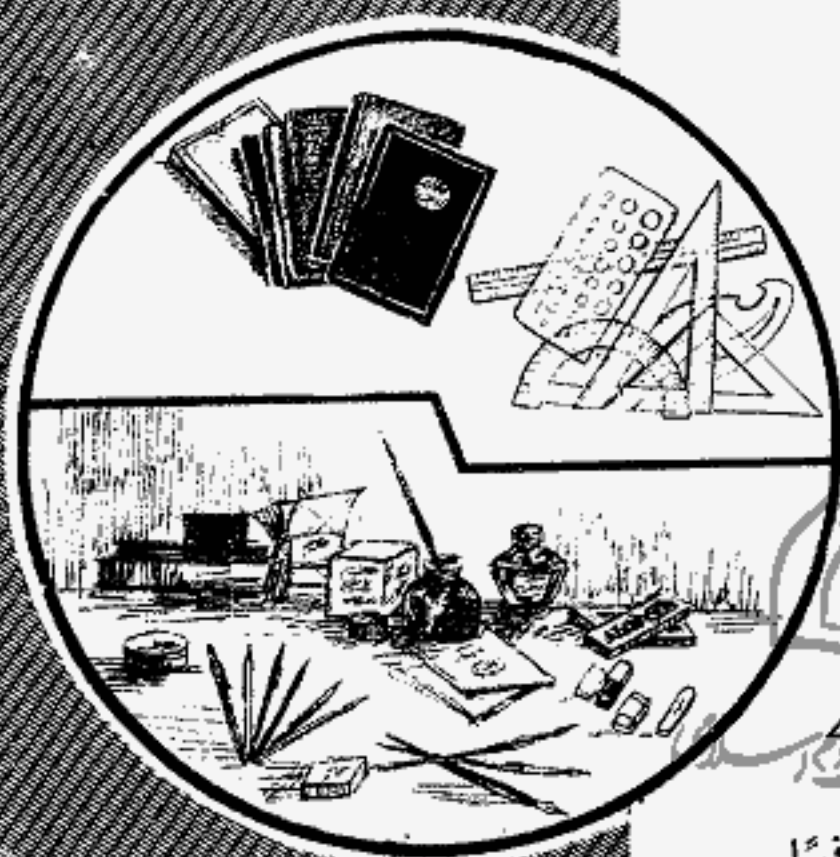
## هوامش :

- (١) وثيق الكلمة - الطبعة الأولى - بيروت . دار العلم للملايين ١٩٧٠ . ص ٢٠
- (٢) قصة التفسير المصري الحديث - منشورات اقرأ . بيروت . ص ٣٨
- (٣) نفسه
- (٤) نفسه ص ١٤٧
- (٥) نفسه ص ٨
- (٦) وثيق الكلمة ص ٢٢
- (٧) نفسه ص ٢١
- (٨) مذابيح من تاريخ - دار الثقافة العربية . القاهرة . الطبعة الأولى . ديسمبر ١٩٦١ . ص ٨٩
- (٩) نفسه ص ٣١
- (١٠) نفسه ص ١٥
- (١١) نفسه ص ٢٦
- (١٢) نفسه
- (١٣) نفسه
- (١٤) نفسه ص ١٦١
- (١٥) مشارف الحسين : مجلة الدوحة القطرية أغسطس ١٩٨٠ عدد ٥٦
- (١٦) مدينة العشق والحكمة : منشورات اقرأ . بيروت . ص ٧
- (١٧) نفسه ص ١٠
- (١٨) نفسه ص ١١
- (١٩) قراءة جديدة لشعرنا القديم : دار النجاح - بيروت . ١٩٧٣ . ص ١٢
- (٢٠) قصة التفسير المصري الحديث ص ١٥٨
- (٢١) رحلة على الورق - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٧١ . ص ٤٧
- (٢٢) نفسه ص ٩
- (٢٣) نفسه ص ٢٥
- (٢٤) قصة التفسير المصري الحديث . ص ١٩٦٨

# الشركة المصرية للورق والأدوات المكتبية «روني»



الحاثة على  
كأس الإنتاج  
ثلاث سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف المكتبية  
وبالأسعار الرسمية  
ومن أهم الأصناف

\* تليفزيون ٢٢ بوصة لوكسر التسليم فوراً  
\* مراوح مكتب وبجامل التسليم فوراً  
\* أثاثات \* مكاتب حديثة \* مكاتب مستوردة  
وخزائن حديدية \* كشكول حروادوات كتابية  
وهندسية \* ورف كلك ورسم  
\* ورف كتابية وطباعة  
\* أقلام حبر جاف ورصاص  
\* حبر رومني الفاخر  
\* المنتجات الورقية المختلفة  
بلوك نوت \* ظروف \* أجهزة  
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام  
يباع بمتجر شلهوب

● فرع ستاندرد ستيل شري شارع عبدالخالق ثروت  
● فرع بهاس شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل  
● فرع فاصيبان ناصية شارع شريف ٢٦ يوليو  
● فرع الجيزة شارع مراد  
بمخوفه فروع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

الإدارة العامة : ٣ شارع شريف القاهرة : ٧٤٥٦٤٣  
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧  
الإسكندرية : شارع طلعت حرب : ٨٠٣٧٨٢

# صلاح عبد الصبور



إن جيل صلاح عبد الصبور الذي نشأ في الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد تحولات خطيرة في مسار الفكر العربي بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن في التطلع إلى الفكر الغربي وتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو الفاقة والانحلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عنيفا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التغريب . ويكفي أن أشير في هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذي أصدره في عام ١٩٢٧ . وكان فيه من أشد المتحمسين للتغريب حتى إنه يقول في مقدمة كتابه : «كلما ازدادت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراض في الأدب كما أزاله : فهي تلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا<sup>(١)</sup> ، وأن نلتحق بأوروبا : فإني كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له وشعوري بأنه غريب عني ، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلق بها . وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها . هذا هو مذهبي الذي أعمل له طول حياتي سرا وجهرة ، فأنا كافر بالشرق : مؤمن بالغرب<sup>(٢)</sup> .

محمد مصطفى هدارة

وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه أننا لسنا شرقيين في حضارتنا أو تفكيرنا منذ أقدم عصور التاريخ ، ولكننا ننتمي إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط .

ويقول في أحد هذه المواضع : «ولا ينبغي أن يفهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءا من أوروبا قد كانت فنا من فنون التمدح ، أو لونا من ألوان المفاخرة ، وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها<sup>(٣)</sup> .

نشأ صلاح عبد الصبور إذن في الثلاثينيات من هذا القرن وأصدقاء هذه الدعوات إلى التغريب تتجاوب بها جوانب الحياة في مصر . ولم تكن قد هدأت بعد الضجة التي أثارها كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) حين صدر في عام ١٩٢٦ وأغرى الباحثين من المحافظين على التراث عليه . وكان من بينهم مصطفى صادق الرافعي في كتابه (المعركة بين القديم والجديد) ، الذي يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التغريب وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعي على دعاة التغريب كلمة (المبددين) بدلا من (المجددين)<sup>(٤)</sup> .

ويؤكد سلامة موسى في كل صفحات كتابه غلوه في الدعوة إلى التغريب والانسلاخ من العروبة : فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبيا ٩٩ في المائة ، ويأسف لوجود رابطة بيننا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، ولهذا المرض مضاعفات ، فنحن لا نكره الغربيين فقط ، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقدم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب . كما يفعل أدباؤنا المساكين أمثال المازني والرافعي ، وندرس ابن الرومي . ونبحث عن أصل المتنبي . ونبحث عن علي ومعاوية ونفاضل بينهما . ونتعصب للجاحظ ... وليس علينا للعرب أي ولاء ، وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب ، ويعثرة لقواهم : فيجب أن نعودهم الكتابة بالأسلوب المصري الحديث ، لا بأسلوب العرب القديم<sup>(٥)</sup> .

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب سلامة موسى كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) ، ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٣٦ . وقد رأى فيه أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو «أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم : لنكون لهم أندادا ، ولنكون لهم شركاء في الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، وما يحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب<sup>(٦)</sup> .



العربية الأصلية والأوروبية المستحدثة ، فهو يقول : «الثقافة العربية السلفية لا تكفي وحدها لصنع الإنسان الجديد . بل لابد من البحث عن منابع جديدة يُقتسَمُ عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة ... فنحن عندئذ لا نتجه إلى فكرنا السلفي القديم وحده ، ولا نتجه إلى فكر جيراننا في الشرق القريب أو الشرق البعيد ، ولكنتا نتجه إلى الغرب ، لا بمنعنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا»<sup>(١٢)</sup>.

والتراث في رأى صلاح ليس تركة جامدة . ولكنه حياة متجددة<sup>(١٣)</sup> ، وهذه الحياة المتجددة في نظره تقضى بمزجه بالفكر الغربى ، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس ، فهو يقول : «نعيش الآن مرحلة تغير جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربى بالحضارة الأوروبية ، وطمح إلى أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته وبين جذوره وآفاق استشرافه»<sup>(١٤)</sup>.

ولكن ما حدود كل عنصر في هذا المزيج ، وما مقداره في رأى صلاح ، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين ؟

إن صلاحاً يحتقر كل ما يردده (بعض منكمى الفكر السياسى فى بلادنا عن الغزو الثقافى وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة لجاهلية)<sup>(١٥)</sup> ، ويرى أن (الثقافة تراث حى متصل بين الماضى والحاضر . متجهة إلى المستقبل)<sup>(١٦)</sup> . ولهذا يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفى وأوروبى . يخطئون ، إذ يوجد طابع قومى ثالث «هو الطابع العربى العلمى الحديث ، فهذا الطابع الذى يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا . من واجبنا أن نتطوره ، وأن تمتد قدامتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة . ثم يمتزج ذلك كله فى وعاء ثقافى علمى يميزه شيان : العروبة أولاً . والمعاصرة ثانياً»<sup>(١٧)</sup>.

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين : التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساساً لرفض محاولات أنصار كلا الجانبين لتغليب أحدهما على الآخر ، فلا يمكن أن «يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة»<sup>(١٨)</sup> . ونراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين يعيشون على التراث وحده «وكان التراث قدما من معروقات تلتفتان على الحقائق الكتاب والشعراء»<sup>(١٩)</sup>.

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطعين عن كل مصادر المعاصرة فيقول : «وللتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم ، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق ، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه الجاهز . الذى درج عليه الأقدمون . وإذا أراد أن يمجّد إنسانا اختار الأوصاف المتواترة التى وردت فى محفوظه من الشعر . وحتى اللغة عندئذ تفقد فرديتها وأصالتها . وتصبح لغة عامة»<sup>(٢٠)</sup>.

أما إذا ارتبط التراث بالمعاصرة وأصبحت نسيجاً فى تجربة الشاعر . فهذا هو المعنى الأصيل فى الشعر . وهو الذى يجعل الشاعر متميزاً . ينتج شعراً متميزاً<sup>(٢١)</sup> . فهناك شعراء معاصرون إذن يمتلكون التراث . وشعراء آخرون يمتلكهم التراث<sup>(٢٢)</sup> . وعلى الرغم من اهتمام صلاح عبد الصبور

جاء صلاح عبد الصبور من المدينة الصغيرة «الزقازيق» بعد أن قضى مرحلة الدراسة الثانوية فيها . مكباً على قراءات يمتزج فيها العربى بالغربى ، والتقليد بالتجديد ، فقد عاش فى جو رومانسى مشبوب المشاعر مع كتب المنفلوطى وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة . واستهوته أشعار محمود حسن إسماعيل ، ثم عرف الفيلسوف الألمانى نيتشه من خلال كتاب مترجم له<sup>(٢٣)</sup>.

وحين عبر الجسر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زلزلت نفسه زلزالاً كبيراً) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء<sup>(٢٤)</sup> . وبدأت الأسماء الغربية تفرغ سمعه بعنف : إليوت . أندريه بريتون . بودلير . فاليري . ولكه . شلى ، وردزورث ، وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاجتماعية تزلزل كيانه : السريالية ، الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة . البرناسية ، الرمزية . الميتافيزيقية . الواقعية الاشتراكية<sup>(٢٥)</sup>.

وكانت وجهته فى الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب . حيث امتزجت فى نفسه هذه القراءات والسماعات . ودراسة التراث والتعمق فيه ، مع ما كان يشيع فى جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والجديد ، أو بين التقاليد والتغريب . أو بين التراث والمعاصرة ، فقد كانت كل هذه المعانى موضع جدال وصراع بين أطراف متعددة . تختلف وجهات نظرها . وتباين دوافعها . فإذا كان موقف صلاح عبد الصبور من هذا الصراع العنيف الذى لم تبدأ حداثته حتى الآن ، ولا تزال آثار جمره مشتعلة فى حياتنا الفكرية ، وكان فى ذروة احتدامه . إبان وجود صلاح فى الجامعة فى نهاية الأربعينيات ، إننا نجد صلاحاً مفتوناً بالشخصية المصرية ، وبالرواد الأوائل الذين مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد على ، فتراه يشيد بالشيخ حسن العطار . والجبلى . وحسين عجرة . أول مخترع مصرى كالماء . وبرفاعة الطهطاوى «المندهش الأعظم» فى رأى صلاح ، وعبد الله النديم . وأحمد لطفى السيد وغيرهم<sup>(٢٦)</sup> . ونراه يتتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا فى حياتنا الثقافية فيقول : «سافر الطهطاوى إلى باريس وعاد فى ذهنه آثار مونتسكيو وجان جاك روسو وفولتير . وقرأ عراى كتاباً عن نابليون أهداه إليه سعيد فأيقظ هذا الكتاب فى نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية . وقد كان محمد عبده وسعد زغلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية فى أواسط عمرهما . وتلقن سلامة موسى من جمعية الفايين الإنجليز شذرات من الفكر الاشتراكى والعلمى . ولسوف نجد فى تاريخنا الحديث أثر هذه التغرية واضحة فى معظم رواد فكرنا : محمد حسين هيكل يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (زينب) ، متأثراً فيها بالنزعة الرومانسية الفرنسية . وتوفيق الحكيم يعيش فترة فى باريس فيعود لينتقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر ... أما طه حسين أستاذ الأساتذة ، والأب الجليل لكل ما هو جميل ومثمر فى حياتنا الثقافية . فالحديث عن دوره لا يتسع له هذا المجال . ولكن ملمحاً من ملامح هذا الدور العظيم أنه أثار لأجيال كثيرة بعض مسالك العقل والذوق الأوروبيين»<sup>(٢٧)</sup>.

وهذا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا منافذ الثقافة الأوروبية يؤكد أساساً مهماً عند صلاح فى وجوب التمازج بين الثقافتين :



الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي وإلبرت، والشعر الجاهلي ولوركا»<sup>(٣٢)</sup>.

وانسعت رؤية صلاح إلى الثقافة الغربية المعاصرة إتساعاً هائلاً . فلم تقتصر على الشعر وحده . بل شملت آفاق القصة والمسرح والفلسفة والفن . ونراه في مقالاته التي جمعها في كتابه (أصوات العصر) بتابع حياة تشيكوف وآثاره ، وتحلل شخصية جون اسبورن في مسرحية (انظر خلفك في غضب - ومسرحية جون اسكواير) (مهرج من ستراتفورد . ويعرض كتاباً هتشكوك عن الأدب والجريمة . وتحلل كتاب (نهاية الأنبياء الصغار) الذي يؤرخ لحياة حزب العمال البريطاني . ويتنقل بعد ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والجنس من خلال (عشيق اليلدي شاترلي) (بوليسيز) (لوليتا) . ويتتبع بقلم الناقد المحلل قصة (خريف امرأة أمريكية) لتيبسي ويليامز . وقصص فرانسواز ساجان . وحياة الشاعر الروس فلاديمير ماياكوفسكي . وقصة نضال البرت شفايتزر في أفريقية من خلال كتابه (على حافة الغاية البدائية) (٣٣) .

ونراه في كتابه (وتبقى الكلمة) يقارن بين شخصية كليوبترا كما رسمها شوقي وشخصيتها كما رسمها شكسبير . ثم يعرض لحياة الشاعر اليوناني كازنتزاكيس وآثاره ومنايع فكره ، متتبعا تأثيره بالفيلسوفين نيتشه وبرجسون . وتحلل ملحمة الأوديسا الجديدة ، ثم يعرض للشاعرة الإغريقية سافو ، والشاعر اليوناني السكندري كفافيس . وينطلق من رحاب الشعر اليوناني الحديث والقديم إلى الأدب الروسي فيحلل حياة بوشكين وأدبه ، ويقدم نماذج من شعره ، ثم يتناول موقف سارتر من قضية الالتزام بالنسبة للفن وللشعر . محللاً آراء أفلاطون حيناً ، وآراء وتشاردز حيناً آخر . ومتتبعا لرأي المدرسة الواقعية الاشتراكية مرة ، والمدرسة البارناسية مرة أخرى . ثم نراه يقدم تحليلاً نقدياً عميقاً لدراسة سارتر عن بودلير . ولا يلبث أن يترك سارتر إلى الكاتب الألماني بيتر فايس في اتجاهه إلى ما يسمى بالمسرح التسجيلي . ويناقش قضية الاغتراب Alienation أو الطرف المقابل لنظرية الحائط الرابع . وينطلق من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية في أمريكا . ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها ، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكي المعاصر عند أمثال روبرت لويل ورتشارد ولبور<sup>(٣٤)</sup> .

وهذا الزاد الوفير من الثقافة الغربية المعاصرة . الذي يدهشنا بتنوعه وتعدد ميادينه ، لا يعرضه لنا صلاح في دهشة القروي الساذج . الذي جاء إلى المدينة الكبيرة لأول مرة . بل يعرضه بأصالة المعتر بترائه العربي ، الراغب في اتساع مساحة الفكر العالمي ، الواعي بما يأخذ وبما يدع . المحلل الذي يصل إلى أعماق التجربة ومغزاها الإنساني . الناقد المتذوق ، الذي يستطيع أن يضع يده فيجد الدر أو الصدف . المحرب اللامح الذي يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر . وبين الشرق والغرب . ويقرن بين الأشباه والأضداد .

ومثلما وجدنا صلاح عبد الصبور يستهويه تراثه العربي ولا يتعبده . نراه في هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية المعاصرة ثابت الجأش . بعيداً عن حمأة التغريب التي وقع فيها رواد كبار من قبل - كما أسلفنا

بكتب التراث في صباه وفي سنى شبابه الباكر . واختياره قسم اللغة العربية ميداناً لدراسته الجامعية . حيث نهل من مصادر التراث شعره ونثره . فإنه أحس ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث . والإقدام على قراءة مصادره (قراءة صحيحة تاريخية مرتبة) (٣٥) . ولهذا انقطع ستين لتحقيق هذه الغاية ، وتفرغ للتراث الشعري العربي بنظرة شاملة فاحصة . واستبان له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة . فقد وجد . أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وفي إحساسه بالطبيعة . وفي خلطه بين الخواص . واستجلابه للصورة من دائرتها . وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة في الأشياء ، وفي بعده عن التجريد (٣٦) . وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهلي لا يجعل صلاح متعبداً للتراث . ولكنه يقيم أبداً في نفسه هذا التوازن الذي سبق أن أشرت إليه ، حتى ليدكره بعض تراث الجاهلية بأشعار لوركا وجون كيتس في حبوبتها (٣٧) . ويمتزج تراث الشعر العربي في نسج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه . يقول في ذلك : «لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين حين قرأته ، فأحييت ما أحييت ، وكهرت ما كهرت . وتخيرت تراثي الخاص منه . واختلط تراثي الخاص منه بتراثي الخاص من كل شعر قرأته . بدءاً من كتاب الموتى والإلياذة . ونهاية بآخر ما قرأت» (٣٨) .

وهذا المزيج من الشعر التراثي والشعر المعاصر لم يكن صلاح يقدّر قيمته بحسب تعبيره عن عصره ، ولكن بحسب تعبيره عن الإنسان ، فالشعر في رأيه «فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة» (٣٩) .

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تحقيقه لهذه الفضيلة العظمى : تقدير النفس والحياة (٤٠) . ونراه يشيد بألوان من الشعر العربي بوصفه «وثيقة ثورة نفسية رائعة ، وشعراؤه شعراء كبار . وثوار كبار . حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر المدح البليد والملق المداحي ، فلقد كانت ثورتهم بحثاً عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رضوا به كارهين» (٤١) .

وهذا الإعجاب الواعي بالتراث امتزج في توازن دقيق بالثقافة الغربية التي استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة . وكان وراء الإقبال عليها دافع يقظ يعي معنى الثقافة . ويراه متواصلة في أي قطر من أقطارها . مستمرة في أي تاريخ ، صحيحاً كان أو معاصراً ، وكل فنان لا يحس بانتائه إلى التراث العالمي . ولا يحاول جاهداً أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال (٤٢) . ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح ينسج اتساعاً شمولياً . فلا يقتصر على التراث العربي فحسب ، وإنما التراث عنده هو كل ما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنساني . والأدب العربي جزء منه . لا ينقسم عنه . يقول : «إن الأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى ، فيه طابعها وعالمها . وهو يقف بينها معتزاً بأصالتها ووجوده وإسهامه الحثيث في تطوير التجربة الأدبية في العالم» (٤٣) . ولهذا تتشابه الرؤى وتمتزج الأسماء في نفس صلاح . ويحس قرابته الشديدة - كما يقول - إلى الشعراء «في كل صقع من أصقاع العالم . وفي كل فترة من تاريخه . بحيث انتظم موروثي

القول .

ومثل هذه الدعوات المغالية المتهاكمة على الثقافة الغربية ، الجاحدة لتراثها الفكري لا تتفق مع التوازن الذي أقامه صلاح عبد الصبور في فكره بين التراث والمعاصرة ، على أساس من الاختيار المستنير وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصري . وما أصدق ما قاله في ذلك : « لقد شب العقل المصري عن الطوق ، ولم يعد في غرارة تلك الطفولة التي يتقبل فيها مستخدنيا واهنا ، وللأجيال الجديدة أن تتوقف لتساءل : أهي غربية أم شرقية ، ولكنها ستعرف بالفطرة السليمة أنها وحسب مصرية معاصرة » (٣٩) .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر في موقفنا من التراث العربي فلنكني نساعد على أن يعيش في عصرنا ، وأن يكون مصدرا لا استمدادنا واستلھامنا (٤٠) .

وفي ضوء هذا الموقف الفكري الواضح من قضية التراث والمعاصرة ، الذي احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها في ضمير العصر الحديث ، يمكننا الولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعري الذي كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكري من تلك القضية ، ولهذا حديث آخر .

وكان صلاح مدركا إدراكا تاما لموقفه ؛ ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) . والدكتور حسين فوزي في كتابه (سندباد عصري) ؛ والدكتور طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) (٣٥) . ويقول في ذلك : « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهرا وافيا باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضى براثنا وبخاضعنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقفنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها » (٣٦) .

وأشار صلاح إلى غلو دعوة التغريب عند بعض دعاة ، كزعم الدكتور طه حسين أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هي جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط (٣٧) ، ودعوة سلامة موسى إلى تبني اللهجات العامية ، ودعوة عبد العزيز فهمي إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية (٣٨) .

مركز تحقيق تكثير علوم عربي

هوامش :

- (١) لعل أراد بوضعنا في قارة آسيا دون أفريقية ارتباطنا بالحضارة العربية التي نبعت من آسيا .
- (٢) اليوم والغد لسلامة موسى ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
- (٣) نفسه : ٤٣ راجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب في كتاب (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر) للدكتور محمد محمد حسين - الجزء الثاني ٢٢١ - ٢٢٧ ط . دار الإرشاد - بيروت ١٩٧٠ م .
- (٤) مستقبل الثقافة في مصر للدكتور طه حسين ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
- (٥) نفسه : ٢٢ .
- (٦) المعركة بين القديم والجديد لمصطفى صادق الرافعي ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤ .
- (٧) انظر : حيائي في الشعر لصلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٦٩ : ٤٠ - ٤٥ .
- (٨) نفسه : ٤٩ .
- (٩) نفسه : ٤٩ ، ٥٠ .
- (١٠) انظر : قصة الضمير المصري الحديث لصلاح عبد الصبور ط . القاهرة ١٩٧٢ .
- (١١) قصة الضمير المصري الحديث : ١١٩ ، ١٢٠ .
- (١٢) نفسه : ١١٩ .
- (١٣) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، لصلاح عبد الصبور ، نشر دار الكاتب العربي : ١٩٦٨ : ص ٥ . وانظر حيائي في الشعر : ١١٢ .
- (١٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ٦ .
- (١٥) حيائي في الشعر : ١٠٧ .
- (١٦) نفسه : ١١٠ .
- (١٧) ماذا يبق منهم للتاريخ لصلاح عبد الصبور - نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ط . ثانية ١٩٦٦ ص ٢٥ .
- (١٨) انظر ندوة العدد الأول من مجلة (فصول) . أكتوبر ١٩٨٠ .
- (١٩) المرجع نفسه .
- (٢٠) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١٥ .
- (٢١) نفسه .
- (٢٢) نفسه : ١٦ .
- (٢٣) حيائي في الشعر : ١١٠ .
- (٢٤) حيائي في الشعر : ١١١ .
- (٢٥) نفسه .
- (٢٦) حيائي في الشعر : ١١٢ .
- (٢٧) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١١ .
- (٢٨) نفسه : ١٣ .
- (٢٩) نفسه : ٢٥ .
- (٣٠) حيائي في الشعر : ٧٩ .
- (٣١) نفسه : ١٠٨ .
- (٣٢) نفسه : ١١٠ .
- (٣٣) انظر كتابه أصوات العصر - نشر دار المعرفة ١٩٦١ .
- (٣٤) انظر كتابه وثيق الكلمة - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٣٥) انظر : قصة الضمير المصري الحديث : ١٢٠ .
- (٣٦) نفسه : ١٣٢ .
- (٣٧) ماذا يبق منهم للتاريخ : ٢٢ .
- (٣٨) قصة الضمير المصري الحديث : ١٣٣ .
- (٣٩) نفسه : ١٣٥ .
- (٤٠) ندوة العدد الأول من فصول أكتوبر ١٩٨٠ .

## نظرية الشعر في كتابات

صلاح عبد الصبور

عرض وتفسير

□ إبراهيم عبد الرحمن محمد



يتألف التراث الأدبي الذي خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات : الأولى ، شعرية وتمثل في عدد من الدواوين التي نظمها في فترات متتابعة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصا لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور . والثانية ، مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربي القديم في أصوله الدينية والشعبية والأسطورية الموروثة .

والنوع الثالث ، كتابات نقدية متنوعة في الشعر والقصة والمسرحية .

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه في شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى نتاجه النقدي على الرغم من غزارة وتنوع قضاياها الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية في نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه في مفهوم الشعر في دراسة خصبة للدكتور عز الدين اسماعيل عن « مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين »<sup>(١)</sup> .

وعلى الرغم مما يذهب إليه الدكتور عز الدين في دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الخيالية والتفعية ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعي ، « بزغت من خلال التجربة والممارسة » التي لا تخلو من قدر من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم ، فإن هذه المزاوجة التي يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظري ، من شأنها أن تغرينا بالبحث عن العناصر النقدية المتناثرة في كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، ونجميعها وتصنيفها تصنيفا يسر لنا دراستها وتقويمها تقويما نقديا صحيحا .

« إن الرثاء الحق لحملة الأقلام هو أن نحى آثارهم بالدراسة ، ونعش أوراقها وغصونها بأنفاس العشرة الطيبة ، والحب المتبصر الذكي » .

صلاح عبد الصبور : باكتير رائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

لتراث الشاعر الشعري والنثري ، في ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التي نجاها وليدة هذا السلوك الفني الذي حرص في كتاباته جميعا على الصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظري والتطبيق العملي ، وتأصيل هذه الآراء بتحليلها وردها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

ونستطيع أن ندخل إلى دراسة آراء صلاح عبد الصبور في « نقد الشعر » بهذا السؤال الذي نتخذ من الإجابة عنه وسيلتنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها : هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النقدية عن وعي نظري يجعل من آرائه المتناثرة في كُتبه التي نشرها « نظرية » منسقة في نقد الشعر؟ هذا في الحقيقة سؤال تحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية

الشاعر النقدي والشعري تراث غزير المادة ، متنوع الروافد مما يلقي على دارسه عبثا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهي أنه كان يصدر فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن وعي فني ومحصول ثقافي متنوع يجعل من كتاباته جميعا أعمالا «فكرية» على الرغم مما يضيفه عليها من شاعرية خصبة ، ويكسوها به من أثواب عاطفية لا تكاد تشف عما تنطوي عليه من «فكر» إلا بعد إعادة قراءتها مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله «إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة» ، وأن التجربة الشعرية لا تعني بالضرورة التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، وإنما تعني كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير... (٢)

ومهما يكن من أمر هذا العنصر الفكري الذي كان يضيفه صلاح عبد الصبور على أشعاره ، كتاباته ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة ، فإن ما يهمنا إثباته هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية ، تمثل في لون من «التقعيد النقدي» إن صح هذا الوصف ، الذي تدق عناصره على القارئ العادي ، لاستيعابه تراثا نقديا متنوعا ، عربيا وأجنبيا ، مصبوغا بألوان من الفكر الفلسفي القديم والحديث استمدتها من كتابات أرسطو وأفلاطون ونيشة وجارودي وسارتر وكامو وكيركجارد وبوسيه وغيرهم من الفلاسفة القدماء والحديثين ، وألوان من الفكر الديني الميتافيزيقي من تراث المسيحية والإسلام في جانبيه السني والصوفي ، وألوان من الفكر الأدبي في مذاهبه المتنوعة . وفي اختصار إن هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسريالية ، وغيرها من المذاهب والفلسفات ، ولكن في معانيها وأفكارها العامة أكثر منها في حقائقها الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ولعل في هذا ما يفسر ما قصدنا إليه بقولنا إن الصيغة النقدية التي تعرضها كتابات صلاح عبد الصبور صيغة معقدة ، بمعنى أنها وليدة ثقافة عامة واسعة فلسفية وأدبية ، قديمة وحديثة .

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا في كتاباته المختلفة ، من مثل قوله «حياتي في الشعر : ٦٨» :

«استعبدني جبران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد رحلتي بشكل ما ، فقد قادني بادئا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمة عنه .... حدثنا ميخائيل نعيمة عن تأثير جبران بنيتشه وعلق الاسم بذهني حتى وجدت بالصدفة السعيدة ترجمة فليكس فارس لكتاب بنيتشه الخارق «هكذا تكلم زرادشت» . أي دوار يخلخل الروح وجدته بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثر بنيتشه ! ... إن بنيتشه ظل أثيرا إلى نفسي منذ ذلك الحين رغم تسكمي بعد ذلك في أروقة الفلاسفة» .

«وقوله (حياتي في الشعر : ٩١) :

«لقد بدأت الأسماء الغريبة تفرغ آذاننا بعنف عنيف : إليوت . أندريه برتون ، بودلير ، فاليري ، ولكه ، شللي ، وردزورث .

وبدأت الكلمات الغريبة تطن في سمائنا الساذجة الصافية : الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر الخالص . الشعر النقي : الشعر الميتافيزيقي ، الرمزية . السريالية ، البرناسية .... مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية .... وأظني أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إنني عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعل لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة : كانت معرفتي بإليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل الأرض الحراب وأغنية حب ج. ألفريد برودفوك .... وكانت معرفتي بودلير هي القراءة المستعجلة لبعض قصائده .... ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بعثا للبلبل من أي معرفة وثيقة ....» .

وهذه النصوص التي اجترأناها اجترأ من كتاباته المختلفة قليل من كثير يواجهنا في هذا الكتاب أو ذاك من كتبه العديدة : حياتي في الشعر ، وتبقى الكلمة ، وقراءة جديدة لشعرنا القديم ، وحتى نقهر الموت ، وغيرها من المقالات والندوات والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى شعره في دواوينه العديدة التي كانت ميدانا لتطبيقاته الفنية . وفي اختصار إن هذه الثقافة المتنوعة ، والترعة الفكرية الغالبة ، والمزاوجة بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدي صاحبها إلى فكر نقدي متنسق . يستمد عناصره من روافد مختلفة ، ليعيد التأليف بينها في نسج متماسك . تدق خبوطه وتتشابك فتؤلف «نظرية» متكاملة في نقد الشعر .

( ٢ )

وبعد كتاب صلاح عبد الصبور «حياتي في الشعر» من خيرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النقدي ، لما يحتوي عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر كما قلنا ، وهي نظرية تتألف من عنصرين أساسيين هما : ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية ، انحلا في كتاباته إلى عناصر أخرى فرعية عديدة ، بسط القول فيها بسطا نقديا عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التي خصصها لدراسات تطبيقية تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية . ومن ثم فسوف نتخذ ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من هذا الكتاب أصلا نسداً فجواته ونوضح غوامضه بما تناثر في كتاباته الأخرى من قضايا وأفكار .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، في هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق للشعر ليتخذ منه مدخلا إلى تحديد ماهية هذا الفن ووظيفته ، فوقف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا في التراث العربي وحده ولكن في تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يقرر منذ البداية صعوبة تحديد تعريف جامع مانع للفن الشعري ، ذلك أن خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها . من الناحيتين الفنية والموضوعية ، تتداخلت واسعا عميقا . ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل ، مما جعل من الصعب على النقاد قديما وحديثا تحديد تعريف ثابت وهجامع مانع «كما يقول المناطقة للشعر» .

وهو يلاحظ أن القدماء في سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبي



ومن هذه النظرة الرومانسية في تعريف الشعر وتحديد طبيعته الفنية، نبعث آراؤه التطبيقية في تقويم فن ثلاثة من الشعراء المحدثين هم: شوقي ورامي ولوركا الشاعر الأسباني المعروف - ومن ثم فإن مراجعة هذه الآراء يمكن أن تعيننا على تفسير طبيعة هذا التعريف الرومانسي للشعر، وتحديد مفهومه تحديداً أشد وضوحاً وأكثر دقة. ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الدراسات، أن نلاحظ أنه ينظمها جميعاً ثلاثة عناصر أساسية صدر عنها في تقويمه لفن هؤلاء الشعراء، هي: وضوح الذات، وإثارة المتعة، وجموح الخيال؛ وهي عناصر فيما يبدو وثيقة الصلة «بالنقد الرومانسي».

وفيما يتصل بـ «شوقي» فإزاء امتدادنا من الناحية الفنية «الرؤية» العرب للشعر، ومحاكاة لنظرتهم إلى دور الشعر الاجتماعي، فالشعر عندهم لون من القول يستند به المعروف، وتقضي به الحوائج، وخير الشعر أبيات يقدمها المرء بين يدي حاجته، وأهم أغراضه المدح، ومعكوسه الهجاء، وثالثها الرثاء...<sup>(٧)</sup> وفي اختصار يراه شاعرنا «سلفياً» يعتمد في فنه على محاكاة «السلف الصالح» من أمثال أبي نواس والمتنبي وابن الرومي وأبي تمام وغيرهم. وهذه السلفية فيما يرى تفسر كثيراً من الأمور الغامضة في فن شوقي وحياته أهمها اختفاء شخصيته، واضطراب مواقفه السياسية، فقد كان «يعرض على أن يبدى مهارته لاشخصيته» وهذا هو التقليد السلفي الذي ورثه عن الشعر العربي القديم.

وإذا كانت «سلفية» شوقي قد حالت في رأيه، دون تأثره بالحركة الرومانسية التي عاصرها في فرنسا، فإن «ثنائية» اللغة والرؤية في أشعار رامي، تطلعننا على كفاح الرومانسيين العرب «في سبيل تخليص الشعر من أثقال التقليد، وكيف أنه خطوا حيناً ووقفوا حيناً...»<sup>(٨)</sup> فقد كان في بداية حياته الشعرية حريصاً على اختيار أشد الألفاظ اللغوية وقعا على الأذان، وأكثرها دلالة على تمكنه من تراث الأقدمين، كما كان حريصاً على احتذاء معاني القدماء احتذاء لم يستطع إخفاء وراء ما كان يحدثه في المعاني المنقولة من تحويل وتوليد. ولكنه لم يلبث أن أفلت من هذه الثنائية بعد عودته من باريس والتقاءه بأهم كلثوم واهتمامه بالغناء والتطريب، مما كان له أثره في تخليص معجمه الشعري من النبرة الخطائية الجهرية، وانكفائه على تجربة ذاتية واحدة، هي تجربة الحب والغناء به ووصف حالاته من الغيرة والشك والنظرات والعبرات، وتلوينها بألوان الطبيعة.

وإذا كان وضوح «الذات» وغموضها هما أساس أحكامه على فن هذين الشاعرين، فإن تقديمه لفن لوركا وإطراءه لشاعريته ينبعان من حقيقة احتوائه على هذه العناصر الرومانسية الثلاثة: وضوح الذاتية، وإثارة المتعة، وجموح الخيال. وهي عناصر يراها تتلاقى في ديوانه أغنيات «عجورية» فانتجت صيغة شعرية مبنية بالعواطف، ومشبدة للمتعة، وخصبة في الخيال - مما جعل منها صيغة جديدة تميزت بالمصالحة القوية بين التراث والمعاصرة؛ فلم يدع لوركا «موهبة الشعرية ومقدرته على الخلق الجديد تنضاء» أمام إغراء التراث وجاذبيته، بل أخذ من هذه الأغاني جوهرها وأسرار روحها، هذا العالم الحسي المليء

إلى قسمين: «نثر وهو هذا الكلام المطلق الذي لا يحسب أنسابه وزن ولا تحده قافية» وشعر وهو هذا الكلام الذي التزم فيه قائله تلك الحدود»<sup>(٩)</sup>. وقد ظل هذا المقياس فيما يقول، «وبغض النظر عن إشارات ذكية قليلة تتحدث عن الشعور والوجدان... في التراث النقدي العالمي... هو المقياس المعتمد»<sup>(١٠)</sup>. ولكن نضج النثر وتطوره قد هيأه لورثة كثير من مبادئ الكلام الموزون المقفى، «فقد كان الروائي القديم لا يجد إلا أسلوب التعبير الملحمي وعاء لروايته» وكان المسرحي القديم يلتزم التعبير الموزون؛ وكان الفلكيون والطبيعيون واللغويون يجدون سكة التعبير الموزون هي السكة السالكة المعترف بها «بينما يعبر الشعراء الأصلاء عن وجداناتهم وإحساساتهم في نفس قالب»<sup>(١١)</sup>؛ ولكن ذلك كله ما لبث أن تغير تحت تأثير هذا التطور الذي حققه النثر، فورثت الرواية النثرية الملحمة ونضجت «وتميزت أشكالاتها، وعرفت بلاغة النثر وانطلاقه ودقته... طلباً للواقعية ومحاكاة للحياة»؛ وأقبل اللغويون والمؤرخون والفلكيون وغيرهم على استعمال اللغة النثرية إثارة «للدقة على الإيقاع»، مما جعل منه «بناء كبيراً متعدد الواجهات والمداخل، مليئاً بالتحف والروائع». وهو يرى أن هذا التطور نفسه الذي حققه النثر في المبادئ المختلفة قد مهد لأمرين مهمين: إعادة النظر في تعريفات القدماء للشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»؛ وظهور مصطلح جديد يحدد لونا ثالثاً من ألوان التعبير الأدبي، هو «النظم»<sup>(١٢)</sup>.

وقد بدأت فيما يرى، تلك النظرة الجديدة إلى طبيعة الشعر بظهور التيار الرومانتيكي في أوروبا «الذي وضع الخيال إزاء العقل، والانفعال والأصالة تجاه الصقل والتجويد». ناظراً إلى الشعر بوصفه لونا «من التعبير الذي يختص على المتعة لا الحقيقة». والذي يثير المتعة لكل جزء من أجزائه كما يثيرها بالعمل الفني الكامل». على نحو ما يقرر «كولردج» وتابعوه من الشعراء الرومانسيين!

وقد أدى هذا التحديد الرومانسي لطبيعة الفن الشعري إلى تضيق دائرته بإعادة النظر في التراث الشعري القديم كله ما يخرج منه عن هذه الدائرة مما لا يثير المتعة من «الكلام الموزون المقفى»، وإدخاله إلى الدائرة الجديدة «دائرة» النظم». ولذلك لم يكن غريباً أن يشك القرن التاسع عشر في شاعرية بوب، والكوميديا الإغنية، وتراجيديات شكسبير! فهي جميعاً أعمال لا ينقصها «النظم» ولكنها تنظر إلى القدرة على إثارة المتعة التي تراها في أجزاء العمل الفني الكامل.

وقد أخذ صلاح عبد الصبور من هذه التفرقة التي يقيسها الرومانسيون بين الشعر والنثر وسيلة إلى تعريف الشعر والتفرقة بينه وبين النظم. «بأنه» الخيال والصورة الموزونان. وأن النظم هو الصقل والعقل الموزونان أيضاً». كما أخذ منها وسيلة إلى إصدار أحكام تقويمية شامخ والتعبير الفردي. وكان مقياس النجاح عند الشعراء هو التوفيق في التعبير عن معطيات الحياة العادية، فبراعة التشبيه مثلاً هي مطابقته لتشبيه به، وبراعة الاستعارة هي قربها من الأفهام ودورها من المؤلف. ولعنهم أطلقوا على ذلك كله «عمود الشعر»! وهو مصطلح، فيما يرى، استحدثه النقاد القدماء للهجوم على استعارات أبي تمام. من حيث تصوره الشعري لا من حيث وسائله إلى بنائه.

بالرؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المتفتح للألوان والظلال والروائح والملمس تفتحاً شبقياً ، والحزين في الوقت ذاته لحضور الموت في كل لحظة ... أخذ لوركا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هي صياغة إنسان معاصر مثقف ... ذلك كان طموحه ، أن يحقق بالشعر امتزاجه بقلب الحياة ... كأنه يخلط العالم كله في كأس واحدة <sup>(٨)</sup> ! ولعل في قصيدة « الزوجة الخائنة » التي اختارها من ديوانه « أغنيات غجرية » ما يعكس كيف كان لوركا يستقطر عالم الغجر وحكاياته : <sup>(٩)</sup>

وأخذتها نحو النهر

معتقدا أنها عذراء ،

ولكن تبين أن لها زوجا !

كان ذلك ليلة القديس جيمس ؛

كانت أنوار الشارع تخبر ،

وفراشات الليل تتوهج ؛

وفي حنيات الشارع الأخيرة

لمست نهديها النائمين ،

وتفتحا لي فجأة كأنها

سنابل الخزامى ..

وكان حفيف ثوبها

يرن في أذني ،

كأنه قطعة من حرير

تمزقها عشر خناجر ؛

والأشجار دون ضوء فضي

على قممها ، غدت أطول !

لا زهرة المسك ولا الصدفة

لها مثل هذه البشرة الرقيقة

ولا مرايا الزجاج تشع

بمثل هذا البريق

في تلك الليلة

عدوت في أجمل الطرق

صعدت على أجمل المهارى

دون شكيمة أو ركاب

مبللة بالرمل والقبلات أخذتها

بعيدا عن النهر

وسيوف السوسن تتصارع مع الهواء

لقد تصرفت كما أنا

كفجرى تماما

أعطيتها ملء سلة من الكرز الأحمر

ولم أرد لنفسى أن تقع في حبها

لأن لها زوجا بينما قالت لي :

إنها عذراء ، وأنا آخذها إلى النهر !

وفي هذا كله : أفكاره النظرية ، وأحكامه التطبيقية . وحسنه

النقدى في اختيار النماذج التي يحللها ما يعيننا على تفسير تعريفه للشعر . وهو تعريف نستطيع الآن أن نعيد صياغته مدخلين فيه ما تنأثر هنا وهناك من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يعيدون الحياة إلى الآثار المهشمة بضم ما تفرق منها . ويتلخص هذا التعريف : إذا صح فهمنا لكتاباته . في أن « الشعر تأمل وتفسير وحوار يقيمه الشاعر بين ذاته وذوات الأشياء من حوله ، غايته كشف الحقيقة وإثارة المتعة ، ووسائله الموسيقى والصورة واللغة والخيال الجامع » .

( ٣ )

وقد دعاه هذا المفهوم لطبيعة الفن الشعري إلى أن يدير حواراً عن « ماهية الشعر » حول أصالين كبيرين هما : عملية الإبداع . وتشكيل القصيدة . وهما أصالان تفرعت من كل منهما قضايا عديدة أخرى وقف عندها في كتاباته المختلفة وقفات يكمل بعضها بعضاً كما قلنا من قبل .

(١) وفيما يتصل بـ « عملية الإبداع » فإرها ثمرة امتزاج عنصرين ، أحدهما إنساني . هو وعي الإنسان بذاته وقدرته على مواجهة نفسه . بأن يجعل من هذه النفس ذاتاً وموضوعاً في آن واحد . فينقسم ويلتزم في لحظة واحدة . ليصبح آخر الأمر ناظراً ومنظوراً إليه ومراً . وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله بأوجهه العقلية والحسية والتجريبية ليس سوى تاريخ « هذا التأمل الإنساني في ذاته . وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة في المرأة ، فعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثبات . وقدر من العداوة والحب معا ، ولذا اكتشاف الحقيقة وألله . فرعى الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات . الذي هو الخطوة الأولى في رحلة التقدم » <sup>(١٠)</sup> .

ومثل هذا النظر في الذات من شأنه أن يحيل ، فيما يرى . إدراك الإنسان للحياة « من إدراك ساكن فائر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس الذي هو أكثر درجات الحوار صدقا وتزاهة وتواصلاً ... » <sup>(١١)</sup> .

ولا يعنى النظر في الذات الانكباب على النفس . ولكن يعنى أن تصبح الذات محورا أو بؤرة لصور الكون وأشياءه يمتحن الإنسان علاقته بها من خلال نظره في ذاته . وهكذا « يدبر الإنسان نوعاً من الحوار الثلاثي : بين ذاته الناظرة . وذاته المنظور فيها . وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس في نفس الإنسان . وأنه لا بد من إدراكها بالجدل الذي يبدأ بالفكرة ، أي الذات الناظرة . ثم بامتحان الفكرة أي بالشك أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعينة في ذلك بالحقائق العيانية . وهي الأشياء » <sup>(١٢)</sup> .

وحين ينتقل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار في القصيدة ومتابعة نموه يواجهنا بالعنصر الثاني الذي يتكى عليه في تفسير « عملية الإبداع » : وهو عنصر روحي يتمثل في التجربة الصوفية في درجات نموها المختلفة في نفس صاحبها . فبرى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية و نوعاً « من الحوار الثلاثي الذي يبدأ بخاطرة يظن من لا يفهمها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر » على نحو ما نجد في محاولات القدماء

واحترام التأمل ؛ « فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أ. المعلومات ؛ لكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيماً صارماً » وتلقائياً في نفس الوقت ؛ فليس للعقل « نصيب في العملية الفنية ؛ بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور ؛ إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم !

ولا يتحقق الكمال الشكلي للقصيدة فيما يرى بإحكام بنائها . فحسب ؛ ولكن يتوافر عنصرين آخرين :

**الأول :** ما يسميه بالذروة الشعرية ، و « هي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما ، وإن كانت تحتوي عنصراً درامياً » ولكنها شيء آخر شبيه بما اصطلح النقاد القدامى على تسميته « بيت القصيدة » ووظيفتها أن « تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجليتها وتنويرها » . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في نهاية القصيدة ، كما تأتي في وسطها ، وقد تختفي في ظلال التفاصيل التي ترحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يستطاع إدراكها بسهولة ! وإلى هذا الاختلاف في مكان الذروة يعود الاختلاف في أبنية القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدي إليه من أبنية ، تتخير منها هذين المثالين :

فقصيدة الشاعر السكندري اليوناني كافافيس « في انتظار البرابرة » من القصائد التي تأتي الذروة في نهايتها ، وتدور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة لحجى البرابرة وعدم مجيئهم :

فالناس قد تجمعوا في الميدان ، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن سن الشرائع ، والإمبراطور قد استيقظ مبكراً وجلس على أبواب المدينة الرئيسية في أبهى زينة ينتظرهم ، يصحبه القناصل والنبلاء الذين ارتدوا عباءاتهم الحمراء ولبسوا أساورهم وتكأوا على عصيهم ... ولكن البرابرة لم يجيئوا فضاغت بذلك فرصة الخلاص :

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة

واكتست وجوه الناس هذه الجهامة

ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة

ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلاً بالفكر .

لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا

وجاء قوم من الحدود يقولون :

إنه ليس ثمة برابرة !

والآن ماذا نصنع بدون البرابرة

فقد كانوا نوعاً من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هي نهايتها ، فهي تشبه لحظة التنوير في أجرومية القصة القصيرة التقليدية ، وتذكرنا بنهايات هوباسان المفاجئة لأفانيسيه . فالتفاصيل تتراحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجلى موقفاً ما .... ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة ، ويكتسب

من اليونان والعرب لتفسير ولادتها ؛ ولكنها في الحقيقة « كائن صوفي » متنام تمر ولادته الفنية في رحلة مضنية ذات مراحل ثلاث :

**الأولى .** أن ترد على الشاعر في هيئة « وارد » يستغرق القلب ويكون له فعل ، ويكون ذلك « حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ موسقة ، لا يكاد الشاعر نفسه يشين معناها » . وهذا الوارد لا يتخير أوقاتاً بعينها على خلاف ما هو شائع ، وإنما يأتي صاحبه « بين الناس أو في الوحدة . في العمل أو في المصنع . لا يكاد يسبقه شيء مماثلة أو يستدعيه » ! وبظل هذا الوارد يلح على حتى يتم الحمل بالقصيدة وترغب الذات في عرض نفسها على مراتبها .

**والثانية .** مرحلة الفعل . وهي التي تلي مرحلة الوارد وتنبع منه ؛ وتعرف في لغة الصوفية « بالتلوين والتحكين » بمعنى الارتقاء من حال إلى حال . والانتقال من وصف إلى وصف ، والخروج من مرحلة إلى أخرى ، فإذا وصل تمكن ! وبلغه النقد يدفع الشاعر بنفسه في طريق قتل مرحلة مضنية ، محاولاً الاهتداء إلى المنبع الذي خرج منه هذا الوارد الأول . ويقدار ما ينجح الشاعر في التقدم نحو هذا المنبع ، بمقدار ما ينفصل عن ذاته « أو تفصل الذات عن نفسها لتعبرها وتعيد عرضها على مراتبها . » أو فلنقل إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور إليها <sup>(١٢)</sup> . وكما يحقق بعض الصوفية ، رغم اجتهادهم ، في الوصول إلى « التلوين والتحكين » فإن بعض الشعراء يحققون أيضاً ، رغم المشقة والجهد ، في السيطرة على القصيدة ؛ وهو إخفاق يعود في الحالتين إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك بالتفاوت بين قوة الوارد وصاحبه في التصوف ؛ وسيطرة القصيدة على صاحبها لضعف إحساسه بما ورد إليه من خاطر في الشعر .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه . وقبل خوضه رحلة التلوين والتحكين . وهي عودة تتحقق بعد أن تكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عاد إليها وعبرها فتستيقظ حاسة الشاعر النقدية حين يعيد قراءة قصيدته لينتس ما أخطأ من نفسه وما أصاب ؛ وهنا « قد ثبت ويحس ، ويقدم ويؤخر ، ويغير لفظاً بلفظ ويستبدل سطراً بسطر ، لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة ، الذي هو سرها الفني » <sup>(١٣)</sup> !

وهذا التصور الذي يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التي تعيشها القصيدة في وجدان صاحبها ، والصلة الروحية الوثيقة التي يقيمها بين الفن والتصوف قد فرضا عليه أن يعيد النظر في معاني كثير من المصطلحات النقدية من ناحية . ويراجع آراء النقاد في تفسير طبيعة العلاقات التي تقوم بين عناصر القصيدة الفنية من ناحية أخرى - وفي عبارة أخرى أن يعيد دراسة « البناء التشكيلي » للقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قضاياها .

(٢) وقد نبغ إدراكه لفكرة « التشكيل في القصيدة » من درسته في تذوق فن التصوير ، وهي دربة أكسبته إياها رؤيته لكثير من متاحف العالم الكبيرة ؛ وتسويته بين الكشف الفني والكشف الصوفي ؛ وإيمانه بآراء نيتشه في نشأة المأساة اليونانية . ومعزى ذلك أنه يرى « تشكيل القصيدة » مزيجاً من التنظيم الصارم والتلقائية المطلقة ، وتمجيد النشوة

دلالتها بعمقها . وهنا قد يعود القارئ مرة ثانية على ضوء الذروة الأخيرة لكي يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى « (١٦) » .

ومن القصائد التي تأتي الذروة في وسطها بحيث يصبح أول القصيدة ونهايتها جناحين هذا القلب . قصيدة كفافيس أيضا « تذكر أيها الجسد » :

أيها الجسد تذكر . لا الذين وهبهم الحب فحسب  
ولا المضاجع التي استرخيت فيها . فحسب  
بل تذكر أيضا الرغبات التي أرادتلك  
والتي رمضت لأجلك في العيون  
وارتعشت في نبرات الصوت  
ولم تستحل إلى لاشئ إلا حين عاقبتها الفرصة  
فإدام كل شيء قد أصبح الآن ماضيا  
فقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة  
وكأنك قد أعطيت نفسك لهذه الرغبات  
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات  
تلمح في العيون حين تراك  
وكيف كانت ترتعش في نبرات الصوت  
تذكر .... تذكر !

وذروة القصيدة في قوله : « إدام كل شيء قد أصبح ماضيا .  
فقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة » !

والعنصر الثاني الذي يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكلي للقصيدة . هو التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى . وهو يرى أن لكل قصيدة توازنها الخاص بها ومنطقها الذي لا يتكرر أبدا ! ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة . فقد يقوم على احتفال القصيدة بالصور . كما يقوم على خلوها منها . حين يعتمد الشاعر على التقرير . « فلما لاشك فيه أن قصيدة مثل « قوبلاي خان » لكونرديج يقوم توازنها على الصور التي تغلو منها قصيدة كفافيس « في انتظار البرابرة » .... بحيث أن « قوبلاي خان » لم تكشف قليلا لفقدت توازنها » :

في زانادو . قرر قوبلاي خان

أن يتنى قبة مهية للذة

حيث يجرى « آلف » النهر المقدس

خلال كهوف لا يمكن للإنس أن يعرف كنهها

إلى أن يصب في بحر لا تطلع عليه الشمس

وكانت هناك حدائق متألقة بالجداول المتعرجة

حيث كانت تزهر كثير من أشجار البخور

وتوجد غابات قديمة قدم التلال

تضم بقعا خضراء مشمسة .

ولكن آه . تلك الهوة الرومانتيكية المنحدرة .

إلى أسفل التل الأخضر عبر غطاء أشجار السرو

مكان وحشي . مقدس . مسحور .

كأقدس ما يكون مكان . يرتاده تحت ثمر شاحب .

شبح امرأة تنوح من أجل الجنى حبيبا . ومن هذه الهوة .

يجلج لا ينقطع اضطرابها

وكان هذه الأرض تنفس في ثنات سريعة .

انبجس ينبوع هائل في التو .

وبين اندفاعاته السريعة المتقطعة .

كانت تتوالت شظايا الصخور مثل كرات البرد المتخبطة !

وعلى هذا النحو يتجسد توازن القصيدة في بناء هذه السلسلة المترابطة من الصور الطبيعية التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه الباطنية ومواقفه الخاصة . أو على حد تعبير الناقد . التي يتم عن طريقها هذا الحوار الثلاثي الذي يقوم في نفس الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظور إليها على مرآة الطبيعة من حوله ! ولولا خشية الإطالة لنقلنا القصيدة بأكملها لتبين طبيعة هذا التوازن في صورته المتكاملة . وسحر هذا الحوار وعمقه ودلالته حين تبرز عناصره وأطره المختلفة بظواهر الطبيعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا !

(٣) وقد خطا صلاح عبد الصبور في طريق بناء هذه النظرية النقدية خطوة أبعد . فالتخذ من هذا التصور الذي يقدمه لبناء القصيدة التشكيلي مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل بها من قضايا نقدية من ناحية . ومراجعة آراء النقاد فيها من ناحية أخرى . فوقف عند التجربة : الذاتية والموضوعية : واللغة . والشعر والفكر : والصورة : والموسيقى : والشعر والتراث وغيرها من العناصر والقضايا الأساسية في تأليف البناء الفني للشعر .

وينطلق الناقد في تحديده لمفهوم التجربة ورصد دورها في القصيدة مما يسميه إليوت بمعاناة الفنان وخوفه من اضمحلال قواه الإبداعية . « فكثيرا ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر . يغس بنفسه خلالها عاجزا عن الإبداع . حتى ليصبح كل شيء في نظره صامتا هامدا . وحتى لتصبح أدواته الفنية . من نغم أو ريشة أو قلم . جافيا كسولا . كأن لم يكن بينها وبينه ألفة وطول صحبة » (١٧) .

ومرد ذلك إلى أن حياة الفنان فيما يرى . تمر بمرحلتين متباينتين : الأولى . ما يسميها بـ « مرحلة الخصوبة الخجائية » . ويقصد بها تلك الفترة التي تسم بفورة الشباب الأولى . وهي التي يظل فيها قادرا على الإبداع الشعري . حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى المرحلة الثانية . مرحلة الخوف والقلق من عدم القدرة على مواصلة الإبداع الفني . فيضطر . لكي يظل شاعرا إلى . « أن يبذل لونا من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار في مواصلة العطاء » ففي هذه السن أو حولها تحف المصادر الذاتية أو توشك على الجفاف . ونحو النار اللاهية الأولى التي أنضجت الإنسان لكي تجعله شاعرا . ويحتاج إلى نار هادئة جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب منتجا وخصبا في مستقبل أيامه » (١٧) .



الذات والموت اقتران بين الحياة وتصرفها واختصارها<sup>(١٨)</sup>. ومن هذا المنطلق نفسه ، يعيب طموح العقاد في بعض أشعاره ، أن يكون شاعرا فيلسوفا ، فلم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقا كذلك الآفاق التي فتحتها له رؤيته الحسية ، إذ ظل بتعبيره عنها مقيدا تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية الماثورة ، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتعجلها ...<sup>(١٩)</sup> والشاعر الفيلسوف ليس بالبدهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلاهما له طريقه وغايته<sup>(٢٠)</sup> !

**والذاتية والموضوعية** ، فيما يرى ، صورة أخرى للجدول النقدي المسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية . وهذه القضية على زيفها قد فرضت نفسها على الحركة النقدية الحديثة في مصر والعالم العربي فترة غير قصيرة . والواقع يعبر عن نفسه وعن الحياة : فهو شاعر ذاتي إذا جنح إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعي إذا عبر عن الحياة . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعا من التناقض والتضاد بين «العقل والحس» ، وبين «المادة والروح» ، وبين «الإنسان والكون» . وهي تناقضات لا وجود لها إلا في ذهن المجرد ، «فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل أو يبدأ الحس» ، ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح<sup>(٢١)</sup> . والإنسان ، الذي يعادل الذاتية ، والكون بما فيه من ظواهر وكائنات ، الذي يعادل الموضوعية ، «موجودان متلازمان» ، فليس الكون إلا صورته في ذهن الإنسان متشكلة في اللغة الإنسانية ! ومعنى ذلك أن الفن ، وهو حصيلة هذا الوجود المتلازم ، «ليس تعبيرا فحسب ، ولكنه تفسير أيضا» . وفي عبارة أخرى إن الفن خلق حياة أخرى أكثر صدقا وجمالا يخلقها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية - ومن ثم فإنه إذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان . وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع أن يكتب بالصرخات الذاتية المستمتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجييسه وبعث الحياة فيه .

وينطلق الناقد في دراسة المشكلة اللغوية في الشعر الحديث من أساسين :

**الأول** ، أن اللغات الغنية هي اللغات التي نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، وهي رموز يجب أن تكون حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية ، لا رموزا ميتة ومدفونة في صفحات المعاجم القديمة .

**والثاني** ، أن اللغة لا تعرف الترادف ، فليس هناك لفظة معادلة للدلالة لللفظة أخرى تعادلا تاما . فالحب ، مثلا ، ليس هو الشغف ، أو العشق ، بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالتها الخاصة بها ، التي تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى . «وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ ، أو أكثر بلاغة» بل هناك لفظ أكثر صدقا وأوضح دلالة من سواه ، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال<sup>(٢٢)</sup> .

وقياسا على الأساس الأول فإن اللغة العربية تعد لغة غنية وفقيرة في آن واحد : فهي في صورتها القديمة كما حفظتها المعاجم والنصوص

ومغزى ذلك أن الإبداع الفني وليد تجربتين متمايزتين ، كل واحدة منها زمن بمرحلة بعينها من حياة الفنان :

**الأولى** : تجربة ذاتية نابعة «من النظر الداخلي» ، وهو ما يعرف بلغة النقد النفسي بـ «الاستبطان الذاتي» . والثانية ، تجربة عقلية تنبع من «النظر الخارجي» ، وتنطوي على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة - ذلك أن مدلول «التجربة» Liebniz يعني التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع لاي معنى «كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات» ، فضلا عن الأحداث المعاشة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهي بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع علماً من الذوات ، وإن كان مجال عملها هو هذه الذوات<sup>(٢٣)</sup> . كما يتسع مدلول «الحديث» ليشمل الأحداث المادية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التي تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومنتجة .

وقد حملته تصنيف التجربة إلى ذاتية (وجدانية) وعقلية ، إلى معاودة النظر في هاتين القضيتين : الشعر والفكر ، الذاتية والموضوعية بوصفهما قضيتين متكاملتين .

وينطلق في تحديد العلاقة بين الشعر والفكر من ملاحظة المفارقة الواضحة بين موقف القدامى والمحدثين من هذه العلاقة ، فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارضا حاسما بين الفكر والشعر حتى «ليوشك معظمهم أن يخرج المعري العظيم من دائرة الشعر لميله للفكر» ، وحتى ليقول أحدهم «إن المتنبي وأبا تمام حكيمان ، والشاعر البحري ! أما المحدثون فقد كان لذبوع كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال جوته ، وهابني ونيتشه بينهم ، سببا في اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر تعني أن تبسط أفكارها فيه بسطا نظريا مجردا ، يرفع مكانة الشاعر الغنائي إلى مكانة الشاعر الفيلسوف .

ويرى الناقد ، على العكس ، أن «علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية ، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عضوي فيما يكتبه» . وهو يستند في تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش ويتفكر ، إنما يفكر أيضا . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتفكير تنصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد «بنية بشرية» تختلف من شاعر إلى آخر . وهو أي الإنسان حين يعود إلى النظر في هذه الذات ليري من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكار الشاعر في نفسه «إلى رؤى وصور» ، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلمة وزاهية - ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر . وينطلق الناقد في موقفه من إثارة شعر الموت في التراث الجاهلي خاصة على ما عده من أشعار الموت في نتاج العصور الإسلامية الأخرى «فهو شعر أصيل لنفس حساسة تقياسها الخاص» ، فطرفة ، مثلا ، حين يتحدث عن الموت حديثا مريرا يلح على إبراز أن ما يخشاه منه ليس «سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد» ، فلا اليد تستطيع أن تنهض عود غائبة ، أو تمتد إلى كأس ، ولا الرجل يستطيع أن تمتطي صهوة الجواد أو تنتقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين

خالية من صخب النهار . حين يأوى إلى غرفته في المساء وحيدا . فتقوده الوحدة إلى مواجهة هذه النفس التي كانت ضجة النهار التافهة تعينه على اخرب منها . ومن هذه التافهة والبساطة نبعت صور القصيدة ومعانيها وألفاظها .

ولم تشغل قضية من قضايا الشعر صلاح عبد الصبور كما شغلته قضية التراث العربي القديم . وصلته بالشعر العربي الحديث : فقد غزت جميع دراساته وأحاديثه وكتبه وكأنها كانت لديه هماً يريد أن يصل فيه إلى حل يرضى ويربح !

وقد انطلق في دراسة هذه القضية من ملاحظة المفارقة الفنية الواضحة بين مستويات التطور في أجناس الأدب العربي الحديث : إذ يرى أن هذا الأدب قد حقق تطوراً عظيماً في المسرحية والقصيدة جعل منها جنسين يرقيان . من الناحية الفنية . إلى مستوى أمثلها في الآداب العالمية . « بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتحضر . بينما لا يصلح معظم شعرنا إلا لارتقاء المنابر : ولو وضع على الورق لمات موتاً رهيباً » (٢٣) وهو يعلل تطور هذين الفنين بأنه لا تراث لهما . ولذلك استطاعا أن يتحركا حركة ممتدة . على عكس الشعر الذي ينحدر من تراث ممتد في الماضي !

وهو يرى أن اتصال الشعر العربي القديم بالحديث في عصوره المختلفة كان اتصالاً من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة صيغة فنية ثابتة . هي صيغة الشعر الجاهلي التي أخذت تنتقل من جيل إلى جيل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحالت إلى قيد فني يرسف في أغلاله شعراء العربية في كل العصور . ومعنى ذلك أن تخلف الشعر العربي الحديث يعود إلى صلته الوثيقة بتراثه القديم . ومن ثم فإن هيئة الظروف لتطوره لا تتأني في رأيه . إلا بإعادة النظر في طبيعة هذه الصلة . وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية حديثة نهدي في صياغتها بتجارب الأمم الأخرى التي اتصل فيها القديم بالحديث اتصالاً مشمراً من ناحية . وتفتح أمامه طريق الاتصال بالآداب الأجنبية للإفادة من تجارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى .

وفيما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر في التراث . فهو يقيّمها على ثلاثة أسس :

الأول : الانتخاب . ذلك أن الدعوة في هذه الأيام « تشجع إلى بحث التراث العربي القديم من جديد . ويتحدث عنها بعض الناس في توسع وإفراط . وهم يظنون أن كل ورقة قديمة هي تراث . وكل صفحة صفراء أو مخطوطة ينبغي أن تعاد طباعتها على الورق الأبيض . المستقبل : وهم ينسون أن القدماء أنفسهم كان فيهم الصالح والطالح . والهازل والموهوب والعاطل من الموهبة . مثل أهل عصرنا سواء بسواء .

فكتب الأدب تحفل بأسماء الشعراء الذين يتجاوزون بضعة الألوف عدا . ولكن كم منهم هو الموهوب الذي ثبت لامتحان زمانه . ثم هو جدير بعد ذلك بأن يثبت لامتحان زماننا . ثم يستطيع أن يثبت لامتحان الأزمان القادمة ! وقل في كتب اللغة والأدب والتاريخ والنوادر ما تقول في دواوين الشعراء » (٢٤) ولذلك فعلينا قبل التفكير في إحيائه أن ننظر

الشعرية . لغة ثرية بالألفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء . . . . . ولكن هذه الألفاظ على كثرتها قد فقدت دلالاتها لعدم قدرتها على الشيوخ والاستعمال بعد أن قلت الحاجة إليها بسبب التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي بعد اندثار حضارته في عصور التخلف من ناحية . وموقف اللغة العربية المحافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة التي تعكس . لكثرتها وتداولها . طبيعة الحياة الجديدة في صدق وعمق ووضوح من ناحية أخرى ! وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر في صورة أخرى . « هي تعففها عن استعمال أى لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيته الصحيحة . إيثارا للزينة على الصدق » . واعتمادها على الترادف . وعزوفها عن ألفاظ الحضارة الحديثة !

وإصلاح هذه اللغة الشعرية . فيما يرى صلاح عبد الصبور . لا يتحقق إلا بالتححرر من « اللغة القاموسية » إلى لغة حضارية تستوعب الفكر الحديث . وتعبر عن طبيعة الحياة الجديدة تعبيراً صحيحاً وصادقاً . على أن تكون وسائلنا إلى هذا التححرر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عودة لا تحاكيه ولكن تدرك غناه الفائق وتنوعه الثرى . ثم الإقدام على الألفاظ الحديثة . وإدخالها في سياق اللغة الشعرية . في إطار ما يسميه « بالفسارة اللغوية » التي تميز لغة « البوت » في قصائده عامة : و « الأرض الخراب » خاصة - وهي جسارة تتمثل في رفض « القاموس الخاص » للشعر . وإيثار لغة الحياة العامة فيه على ما عداها من الألفاظ المنضدة المنتقاة .

وقد اقترنت هذه الجسارة اللغوية في ديوانه « الناس في بلادى » بجسارة أخرى في المعاني والصور : على نحو ما نجد في قصائده : شق زهران : وأنى : والناس في بلادى : وذكريات . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته « الحزن » من أكثر القصائد تشخيصاً لهذه « الجسارة » اللغوية والمعنوية في مثل قوله :

يا صاحبي . إني حزين .

طلع الصباح . لما ابتسمت . ولم يبر وجهي الصباح !

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح :

وغمست في ماء القنطرة خبز أيامي الكفاف :

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش .

فشرت شايا في الطريق :

ورثقت نعلي .

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق .

قل ساعة أو ساعتين :

قل عشرة أو عشرين !

.....

وغاية الشاعر في هذه القصيدة أن يجسد أحزان إنسان بسيط عن طريق المفارقة التي يقيّمها بين صورتين متقابلتين من صور الحياة التي يعيشها : الأولى . حياة تافهة بسيطة تتمثل في انطلاقه في الصباح وراء فتات العيش . وإنفاقه يومه في ممارسة سخف الحياة . من شرب أنشاي . ورتق النعل . واللعب بالنرد . . . . . والأخرى . حياة ساكنة

فيه لتخبر منه تخيرا ما يصلح للنشر . وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة ، بل أن يتخير منه كل مثقف ما يروقه ويوافق ذوقه . فيكون لكل منا تراثه الخاص به !

**والثاني : إعادة التفسير .** وهو ما يسميه بالقراءة الجديدة ، وقد خصص هذه المحاولة كتابا وقف فيه عند مختارات من الشعر القديم ، أعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة ، فجلا عنها صدا العصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها فيما يرى . أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث وتحدد جدواه للحياة القادمة التي نريد أن نصنعها .... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معينا على صلابة جذورنا في الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر<sup>(٢٥)</sup> .

**والأساس الثالث :** هو ما يسميه بالتجاوز ، ويقصد به أن التراث ليس تركة جامدة . ولا أعمالا مقدسة . ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرفق أوسع وأرحب من الآفاق التي حققها التراث القديم .

وفي اختصار أن تم عودة الفنان إلى تراثه « عودة متبصرة مثبقة » ، وأن يلتقي هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة . ويدمجها معا . ويتم اندماجها مزاجية ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر . كما خرجت حياتنا المعاصرة . في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا . وبين حضارة العلم المعاصر ...<sup>(٢٦)</sup> وبذلك لا تفضي معرفتنا بالتراث إلى مجرد المعارضة الساذجة لرواياته على نحو ما فعل شوقي في معارضاته لقصائد القدماء ، وإنما تفضي إلى تجاوزه . « والتجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة ، وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين »<sup>(٢٧)</sup> من التراث العربي القديم والأوروبي المعاصر !

وينطلق صلاح عبد الصبور في دعوته للشعراء أن يختاروا آباؤهم وأجدادهم الشعريين من التراثين العربي القديم والأوروبي المعاصر من وعيه العميق بهاتين الحقيقتين :

« أننا أمة تحمل تاريخا على ظهرها . وقد أصبح ذلك التاريخ عبئا ثقيلا . لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وانقضى ، ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن . بعد أن أصبح خارجه ، إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتهوين من شأنه ، وبين إكبار الوالدين وتأليهها وتقليدهما .... وبين التمرد عليها ووضع أعمالها تحت مجهر الفحص الجراح .... يسقط كثير من المواليد الأحداث »<sup>(٢٨)</sup> .

كما أننا « أمة تعيش في عالم جديد وحضارة جديدة : قد سبقتنا إلى بنائها أمم أخرى . أسهمت وتفوقت . واستقرت ملكاتها . واستقامت وجداناتها . وشحذت عقولها . وكان من سوء حظها وحظنا معا أن تقدمها التكنولوجيا قد دعم اقتصادها . بينما هدم قصور وسائلنا التكنولوجية اقتصادنا ، فسعت إلينا زاحقة مستعمرة . ووقفت سيوفنا عاجزة كليله أمام بنادقها .... فتبدى ضعفنا إزاء قوتها . » فالمشكلتان

اللتان يجب أن نواجهها إذن . هما : « موقفنا من تاريخنا واثباتنا من ناحية . وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى . فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن . كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جرى وجهير موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية . وموقفنا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى »<sup>(٢٩)</sup> ولكي يكون للعرب الجدد أدب جديد وفن عظيم يتجلى ويخلد لهم ، ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلا موفقا ، وهو ما لا يمكن في رأيه أن يتحقق إلا بالمزاوجة الواعية بين القديم والجديد مزاجية خصبة : تسندها . فيما يتصل بالشاعر : سيطرة كاملة على اللغة . ووعي عميق بالتراث . وإحساس حاد بالنفس والعصر ، وإدراك واسع لتيارات الفكر العالمي .... وأن يكون فوق هذا كله شاعرا موهوبا ومعطاة !

وفي اختصار : إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المنحصرين أنهما تراث تمتد يستفيد لاحقه من سابقه . ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته . وتظلله كله روح المسؤولية عن البشر والكون . ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة في التضمين من دالتى أو بودلير : أما أولئك الذين مازالوا يصعدون عن نظرية السرقات الشعرية ويتهمون الأدب والفن زينة وبرجا وثيابا ولحي مستعارة ، فهم لا يدركون شيئا من جوهر الفن .... وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي ، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ! وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين ... لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني . وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون »<sup>(٣٠)</sup> .

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور . كما رأينا . قد أفاض في الحديث عن عناصر البناء الشعري . فإنه لم يفرّد في كتابه أو مقالاته مكانا للحديث عن الصورة أو الموسيقى . وكل ما لدينا من كتاباته عنها إشارات عامة وعارضة . جاءت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يجعل منها نصوصا قادرة بذاتها على توضيح مفهومه هذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه ينبغي أن تعتمد على أشعاره . سواء منها قصائده الغنائية أو مسرحياته الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا نظن أننا قادرون الآن عليه . فضلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يطيقه ولا يتسع له . ولكننا سنحاول . على الرغم من تلك الصعوبة . أن نستخلص من هذا القليل وصفا عاما للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمها . أو قريبا منه . مستعينين على بلوغ هذه الغاية ببعض النصوص الشعرية التي تشكل ظواهر فنية واضحة في تراثه الشعري .

ولعلنا واجدون في هذين النصين اللذين يحدد فيهما وظيفة الفن عامة والشعر خاصة . ما يشي بمفهومه للصورة الشعرية ودورها في نقل رؤى الشعراء وتشخيص مواقفهم من خلال ظواهر الحياة والطبيعة . فيقول :<sup>(٣١)</sup>

« ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تفسير أيضا . وقد ذهب ناقد شهير هو بندتو كروتشة إلى إنكار أن يكون في الحياة والطبيعة أى جمال . فالطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها .

والنوع الثاني من هذه الصور الغالبة . هي الصور الذهنية التي تربط بين أطراف متناقضة ربطاً لا يحدث في واقع الحياة الحقيقي . وهي تشبه من هذه الناحية صور السرياليين تلك التي تتراسل فيها الخواص والمدرجات فتتبادل الأشياء المختلفة صفات بعضها البعض . ومن القصائد التي تكثر فيها هذه الصور . قصيدته المشهورة «أحلام الفارس القديم» . وهناك . في دواوينه . غير هذين النوعين الغالبين من الصور . صور متنوعة تنتمي إلى مذاهب فنية مختلفة : رومانسية وواقعية وكلاسيكية ..... فقد كان صلاح عبد الصبور مولعاً في بناء أشعاره بهذه الصيغة المركبة من مذاهب مختلفة !

وما كتبه عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة . ومن ثم فسوف نكتفي بتسجيله هنا دون التعليق عليه بشئ . فلهذه لم يكن بحاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثاً مفصلاً بعد أن استقرت أصول هذه الموسيقى وأصبحت . مثل موسيقى الشعر القديم . تراثاً ملزماً للشعراء المحدثين لا يكاد يختلف حول جدواه واحد منهم . فيقول : (٢١)

«... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن قلة من القصائد قد كتبت موحدة القافية . فقد كثرت الثنائيات والرباعيات والخماسيات كثرة تستدعي النظر والملاحظة . وهي تكثر كلما زادت أصالة الشاعر . وتقدم به زمانه . وزاد اهتمامه بالتعبير عن نفسه . وذلك لأن إثناء القصيدة الموحدة القافية لم يستطع استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة . فتحطم الإبناء ليعاد تشكيله . ولذلك فإن الشكل الحديث ليس تخففاً ولا إثارة للسهولة . فهو قد اطرأ عن كاهله كثيراً من القيم الجميلة في شعرنا العربي . كموسيقيته الضخمة . وقافيته الصادحة . ليحل محلها لونا أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكاً . لقد تخلّى عن موسيقى الرثابة ليحل محلها موسيقى الفارموني والتوزيع . وقد أثر البعد عن الدرب المطروق ليخط درباً جديداً ...»

(٤) ولم يتحدث صلاح عبد الصبور في كتاباته حديثاً مباشراً عن «وظيفة الشعر» . ولكنه . مع ذلك لم يكف عن تأكيد هذه الوظيفة وبيان أهميتها في إشارات إن بدت عنوية وسريعة وغير مفصلة . فإنها دالة ومفيدة في الوقت نفسه . فقد ذكر هذه الوظيفة في تعريفه للشعر ووصفه لعملية الإبداع . وتحليله لبناء القصيدة التشكيلي وما يتصل به من عناصر فنية ولغوية . ومعنى ذلك أن مفهومه هذه الوظيفة قد نبع من مفهومه لطبيعة هذه القضايا المتنوعة التي وقف عندها في حديثه عن بناء القصيدة ووصفه لعناصرها . ولما كان الناقد يزوج في دراسة هذه الموضوعات بين معارفه النظرية ونتائج الشعرى والمسرحى . متخذاً من تجاربه الذاتية والفنية شواهد يؤيد بها آراءه . فإن هذا المفهوم الذي يذهب إليه في تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط المعارف النظرية وخيوط التجارب العملية الخاصة تشابكاً واضحاً جعل من مفهومه هذه الوظيفة خليطاً تترج فيه تجاربه بتجارب غيره من الرومانسيين والكلاسيكيين والسرياليين والرمزيين والماركسيين والفلاسفة ..... امتزاجاً يفقد فيه كل عنصر منها خصائصه المميزة

وهي خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان . والذين يتحدثون عندئذ عن تحرير الأنهار وحفيف الأشجار وانسجام الألوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة . ولكنهم يتحدثون من خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بربشته . إذ إن الجمال العضوي وهم وهم . أما الجمال الفني فهو الحقيقة المحققة . إن الطبيعة لا حياة لها . بل هي بالتعبير الفلسفي «لامبالية» . والفن هو الذي يعطيها المبالاة والقص . فهي تظل «شيئاً» حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى «صورة» وجرياً مع كروثشة نستطيع أن نقول إن النفس الإنسانية في إحساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن ....

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقاً وجمالاً ....»

ويقول مفسراً طبيعة الصدق الفني في الشعر ومدى اختلافه عن نصدق الواقعي : (٢٢)

«إن الشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إنمائها . وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلت الحبيبة تلهو في ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة نهارها كأنها الشمس الزاهية . فاستدعي ذلك أن يكون لها مغرب تأوى إليه . وحينئذ اختلطت الأمانة بالفن . وجعلتها تغرب في صدرى نسوى كظامة تسمى لظمان ! فحزرت الصورة بعدئذ أنني أحسوتغرها القاني . مع أني علم الله لم أذقه إلا في الخيال ! ..... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم متجنين على الصدق الواقعي لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقته الخاص .»

ونستطيع حين نضم هذه النصوص بعضها إلى بعض . أن نستخلص منها مفهوماً خاصاً للصورة يتلخص في أنها . أولاً . وسيلة لا غاية . يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات الخفية بين الأشياء والفكر . وبين الروحية والمادية . والحقيقة والخيال . وأن الصورة . ثانياً . تتوالد . أو قل تتخلق . من المقابلة التي يقيمها الشاعر بين أمرين متباعدين يقرب بينهما تقريباً تلقائياً .

وبواجهتنا في شعر صلاح عبد الصبور نوعان غالبان من الصور : الأول صور عادية . من هذا النوع الذي تصادفه كل يوم في الحياة الواقعية . وهي صور تحولت لشيوعها وكثرة اعتيادنا عليها . إلى صور مبتذلة لم تكن نحس بوجودها . أو نشعر بأثرها في نفوسنا . إلا حين نظلمها الشاعر في قصائده . وقد أشرنا إلى شئ منها في حديثنا عن مفهومه للغة الشعر . ومثلنا لها بقصيدة مشهورة له هي «الحزن» . من ديوان حافل بهذا النوع من القصائد التي تنسم بالجسارة اللغوية والتصويرية التي تأثر فيها «اليوت» في الأرض الخراب وغيرها من قصائده ذات النغم لواقعي المسرف في التقاط تفاهات الحياة . وضياعها شعراً .



حيناً . ويحتفظ بها حيناً آخر !

وهو يرى للشعر وظيفتين متميزتين : الأولى . وظيفة جمالية وفنية .  
والثانية . وظيفة عملية أو نفعية . وقد نبعت هاتان الوظيفتان من تعريفه  
للفن عامة والشعر خاصة بأنه لون من التعبير الذي يثير المتعة وينسج علاقة  
الإنسان بالحياة .... أو على حد تعبيره . « إن الفن ليس تعبيراً فحسب  
ولكنه تفسير أيضاً » .<sup>(٣٢)</sup>

وقد وصف صلاح عبد الصبور هذه الوظيفة الجمالية والفنية للشعر  
التي نبعت من « تعبير » الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفاً دقيقاً  
ودالاً في مثل قوله :<sup>(٣٣)</sup>

« إن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من  
الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة . فبدون الشعر .  
قصائد الحب والغزل . لم تكن لنستطيع أن نرتفع بالجنس إلى  
أفق الحب . ونكتشف ألواناً مختلفة من هذه التجربة . ونرى  
مناطقها الظليلة والصحو والمتعة . ونحس بها ككائنات  
بشرية لها ميلادها ونموها وموتها . وبدون الشعر . قصائد  
الطبيعة . لم تكن لنستطيع أن نبث الحياة في المادة الجامدة .  
وفي الألوان البكماء . وفي الكتل المتراكمة . ماحمرة الورد  
لولا عيون الشعراء . وما صفاء النسيم ورقته . وغلبان البحر  
وهدير موجه !

وقوله :<sup>(٣٤)</sup>

« لقد خرج الشعر من دائرة الأعمال النافعة نفعاً مباشراً إلى  
دائرة الأعمال التي يتغلغل نفعها متخفياً في النفس البشرية .  
ونفع الشعر لمتذوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق تلقياً فردياً .  
لأن لكل منا قدرته على رؤية الجمال .... ولكل منا أيضاً  
زاوية رؤيته الخاصة . فما ينفعك من الشعر قد لا ينفع  
غيرك .... »

وقوله واصفاً قدرة الشاعر على اكتشاف الجمال :<sup>(٣٥)</sup>

« والشاعر العظيم مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان .  
لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة . ليست نظراته  
وليدة المنطق أو العلم . ولكنها وليدة الحدس . وليست أدواته  
هي التحليل والتكيب . بل هي الخيال المصيب . »

أما آراؤه في وظيفة الشعر العملية (أو النفعية) . فقد نبعت . في  
كتاباتهِ . من الصلة الوثيقة التي رأيناها يقيسها بين الشعر والفكر . وهي  
صلة ترجع إلى الموقف السلوكي الذي يتخذه الشاعر من قضايا الحياة من  
حواله . كما نبعت . في أشعاره من الاتجاهات العقائدية المتغيرة التي كان  
يدين بها في هذه المرحلة أو تلك من حياته الفنية . وقد صور هو نفسه  
ذلك تصويراً جيداً في قوله واصفاً « شهوة الشعراء » وغيرهم إلى إصلاح  
العالم من حولهم :<sup>(٣٦)</sup>

« إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف  
والنبي والشاعر . لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن  
يغدع عنه نفسه . بل يعهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه .  
ويجعل دأبه أن يبشر بها . وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية

مرتبة للكون . وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر إلى  
نقائضه .... ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل  
الانفعال والوجدان . وأن خطايبهم يتجه إلى القلوب . وقد  
يكون أثرهم أكثر عمقا إذ إن التعليم والنصح المجرد مقبضان إلى  
النفس . كما أن التعبير بالصورة أعظم أثراً من التعبير باللغة  
المجردة . وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا  
منهج الشعراء . ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس  
من الشعر ... »

وقد صدر صلاح عبد الصبور . كما قلنا . في مراحل حياته المختلفة  
عن فلسفات متغيرة : فقد بدأ حياته الفنية والفكرية رومانسياً  
ميتافيزيقياً . ثم تحول إلى الفلسفة المادية . وعاد أخيراً إلى إثارة التزعة  
الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت وهكذا تعددت  
معبوداته : الله والذات . والمجتمع والإنسان ! وكان لذلك أثره الذي  
يتمثل في توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيس الوجدانية وآرائه ومواقفه  
الاجتماعية والسياسية من الحياة من حوله . مما جعل من الشعر وعاء  
للوجدان وقضايا المجتمع والإنسان . على نحو ما نجد في دواوينه  
ومسرحياته التي كتبها في فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولا يحتاج . فيما  
أعتقد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكني أحتاج إلى إثبات هذا  
النص الذي يعكس هذه الوظيفة العملية (أو النفعية) للشعر كما كان  
يراهنا صلاح عبد الصبور . فيقول :<sup>(٣٧)</sup>

« مازلت أرى في الحياة خيراً وشرّاً . فالخير هو ما أعطى الحياة  
معنى في أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء . والشر  
هو ما جاز على عناصر تشكيل الحياة ونقاها . ولذلك فإن  
أعظم الفضائل عندي . هي : الصدق . والحرية والعدالة .  
وأخشب الرذائل عندي . هي : الكذب . والطغيان . والظلم  
ذلك لأنني أعتقد أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل  
العالم وتنقيته . وإن غيابها معناه ببساطة انبهار  
العالم ! .....

وفي قصيدتي « الظل والصليب » كان همي أن أتحدث عن  
نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم وينشئون من  
التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت .... كنت أتحدث عن  
المجتمع التافه وأريد أن أشير إلى علة تافهته ....

وصدق الإنسان مع نفسه هو الذي يعصمه من التهاوة  
والسطحية ... وقد هاجني كذب الإنسان مع نفسه كما لم  
تهجنني رذيلة قط .....

أما النصيلة الثانية . فهي الحرية . وأظن أن مسرحيتي  
« مأساة الحلاج » . وقصائدي : « حجم التار » و« شق  
زهران » و« مرتفع أبداً » و« سأقتلك في ديوان الناس في  
بلاد » . والحرية والموت . وثلاث صور من غزوة . في  
ديوان « أقول لكم » . وقصائد لوركا . وأحلام الفارس  
القديم .... كانت كلها تمجيداً لهذه القيمة على المستويات  
المختلفة .

والقيمة الثالثة . هي العدالة . وهي قيمة فردية كما أنها

الشعر . وقد حرصت في بناء هذه النظرية على ألا أدخل نفسي في شيء منها . مكتفياً بإثبات عناصرها المختلفة كما جاءت في لغته هو . التي أكثرت من الاقتباس منها ، نحرزاً من الخطأ ونجاةً من التزبد !

وقد كنت أود أن أستكمل عرض جوانب هذا الفكر النقدي الأخرى . بالوقوف عند آرائه في نقد المسرحية والقصة من ناحية . ومراجعة هذه النظرية النقدية على أصولها الأجنبية والعربية من ناحية أخرى . ولكنني فضلت أن يكون ذلك موضوعاً لدراسة أخرى أرجو أن أفرغ منها قريباً .

قيمة اجتماعية . . فهي عند الفرد تعنى قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح .... وهي في المجتمع محط تقدمه وصيام أمنه .....

إن شعري بوجه عام . هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتثنيها بأصداقها . لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكني معا . . . .

ونبعد . فهذه محاولة لتقديم صلاح عبد الصبور « الناقد » إلى قراء العربية الذين عرفوه شاعراً وعشقه مؤلفاً مسرحياً . عمدت فيها إلى تجميع آرائه المتناثرة في كتبه ومقالاته في بناء متكامل يؤلف نظرية في نقد

## • هوامش :

(٢٠) راجع آراءه حول هذه القضية في كتابه : حيائي في الشعر : ٦٢ - ٦٦

(٢١) حيائي في الشعر : ١٧٦

(٢٢) نفسه : ٢٠٨

(٢٣) حتى نهر الموت : ٦٤ لقد تابع صلاح عبد الصبور دراسة هذه القضية . قضية الموت في كل ما كتبه تقريباً . وقد طغت على كتابين له هما : قراءة جديدة . وحتى نهر الموت . وقد خصص الأول لدراسة وتفسير نصوص اختارها من الشعر القديم . كما خصص الثاني . لدراسة نماذج من أشعار الشعراء الأوروبيين .

(٢٤) نفسه : ٦٥

(٢٥) نفسه : ٦٦

(٢٦) نفسه : ١٧٩

(٢٧) نفسه : ٩

(٢٨) حيائي في الشعر : ١٤٥

(٢٩) نفسه : ٦٥ - ٦٦

(٣٠) نفسه : ٨١

(٣١) حتى نهر الموت : ١٧

(٣٢) حيائي في الشعر : ٦٥

(٣٣) قراءة جديدة : ١٧

(٣٤) نفسه : ١٩ - ٢٠

(٣٥) حيائي في الشعر : ١٣٥

(٣٦) نفسه : ١٦١ - ١٦٤

(١) فصول . العدد الرابع : ٤٩ .

(٢) حيائي في الشعر : ١٨٨ - ٥٩

(٣) حتى نهر الموت : ١٦٦

(٤) نفسه

(٥) نفسه

(٦) نفسه : ١٦٧

(٧) نفسه : ١٧٤

(٨) نفسه : ١٩١ - ١٩٠

(٩) نفسه : ١٩٢ : ١٩٢ - ١٩٣

(١٠) حيائي في الشعر : ٧ - ٩

(١١) نفسه

(١٢) نفسه : ١٧ وفي ذلك يقول الصوفي : « وأما أنه الفعل . أنه بالكلية عن كنيته بطل » .

(١٣) نفسه : ٢٩

(١٤) نفسه : ٤٩ - ٥٠

(١٥) نفسه : ٥٥ - ٥٦ ويستطيع القارئ مراجعة النصوص التي جاء بها الناقد لتأييد رأيه .

(١٦) نفسه : ٣٨ - ٤٢

(١٧) نفسه : ٥٨

(١٨) قراءة جديدة : ٣٩ . وراجع حول الموت في أشعار الجاهليين . مقالاته الأخرى في هذا الكتاب : الشاعر يتفلسف ، وحوار مع الكون ، وحوار مع الكائنات .

(١٩) وتبقى الكلمة : ٥٢ - ٥٣



مركز تحقيق وتطوير علوم إسلامي

# التزاهة الفكرية

صلاح عبد الصبور

## والفكر المصري الحديث

- هذا الفريق الذي بدأ بالشيخ حسن العطار ورفاعة الطهطاوي وينتهي بكل من يكتب حرفا صادقا في هذا البلد... هذا الفريق هو شرف مصر وعنفواها.

(قصة الضمير المصري الحديث ص ٢٣).

- إنني أحرص على الحقيقة من أن ألوي أعنيها لتستجيب للتحامل أو الكراهية (حتى نقهر الموت . ص ٩٨).

- التزاهة الفكرية... هي المقدرة على خليص النفس من تحيزاتها وأهوائها . ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها . فالحقيقة عندئذ هي هدف يقصد لذاته . بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا.

(قصة الضمير المصري الحديث . ص ٨).

- إنني أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم.

(حياتي في الشعر . ص ١٣٥).

- «إنني قارئ محرف . ومتأمل محرف أيضا.

(المصدر السابق . ص ٢٠٣).

عزت قري

والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون منطقية تقطع كحد السيف ، بل ينبغي لها أن تكون إنسانية إن هي أرادت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم . وعلينا - بادئ ذي بدء - أن نعيد صياغة السؤال . لكي نجعله سؤالا «متحركا» وليس ساكنا<sup>(١)</sup> ، فنقول : ما الذي يضطر الشاعر إلى أن يشتغل بأمور العقل المنطقي ؟

ولن نقف هنا عند اشتغال ت . اس . إليوت الشاعر الإنجليزي في القرن العشرين بالنقد الأدبي قارة . وبالإستيقا نارة . وبفلسفة الحضارة قارة ثالثة . فهذا لا يخصنا ، وإن يكن قد أثر بنموذجه - على نحو أو آخر - في شاعرنا المصري ، وإنما ستجبه بنظرنا إلى مصر الحديثة . التي كانت حركة تاريخها الثقافي بعامه هي إطار التأمل الفكري عند صلاح عبد الصبور .

عين بصيرته كأنها عين صقر ، ترى بعيدا ، وترى جيدا ، وتدرك في شمول . ولكن أسنانه كانت نظيفة ، لا تلمس الخبيث ، ولكنها حين تنفض تصيب كبد الأمور ، كما كانت يدها رفيقتين قادرتين على المس الرقيق المعلى للشأن قدرتها على الإدانة .

لم يخلف صلاح عبد الصبور وراءه دواوين أشعار ومسرحيات وحسب . بل ترك أيضا كتابات نثرية بعضها قد يعد من عيون النثر . وقد لمس فيها أطرافا مما كان يسميه «شواغلي وهمومي الفكرية» . وتراوح هذه الكتابات بين النقد الأدبي والتأمل الجمالي في فلسفة الفن ومسائل الفكر السياسي والاجتماعي . والحق أن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن على الفور هو : كيف يمكن للشاعر أن يكون مفكرا ؟ أليس الشعر والفكر المنطقي خصمين إن لم يكونا ضدين ؟

إدراك ساكن فائر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس . الذى هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة وتواصلًا . إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خالية من سوء التفاهم وتشتت الدلالات <sup>(٧)</sup> .

ويستطيع القارئ أن يجد أمثلة كثيرة لحركة صلاح عبد الصبور كمفكر بين صفحات كتبه . وبخاصة كتابيه العظيمين « حتى نقهر الموت » و « حيانى فى الشعر » . فإذا نظرت فى فصل « الأيديولوجية » و « التخطيط » فى كتاب « أفكار قومية » وجدت عرضاً بيم عن طول تفكير وحسن اختيار بطبيعة الأيديولوجية ولطبيعة مشكلة الحكم السياسى . وإذا فتحت كتاب « قصة الضمير المصرى الحديث » فستجد متفرقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الحضارة ويمتلى كتاب « حتى نقهر الموت » بتأملات فى فلسفة الفن . كما يعرض كتاب « حيانى فى الشعر » صفحات مطولة لتأملات فى الإنسان واجتماع (ص ١١٧ - ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ - ١٣٨) ومشكلة الشر (ص ١٦١) .

وإذا كان صلاح عبد الصبور . أحياناً يربط الفكر بالأدب ربطاً آلياً . جرياً على العادة (السيئة) التى كانت سائدة حتى الخمسينيات بشكل واضح . حين يقول فى كتابه « ماذا يبقى منهم للتاريخ » عن طه حسين والعقاد والحكيم والمازنى إنهم قد أعطوا الأدب والفكر العربى أفضل ما استطاعوا حتى الآن <sup>(٨)</sup> . إلا أنه يعود فى « حيانى فى الشعر » إلى نظرة أعمق وأوثق وأشد دلالة . حين يجعل من الفيلسوف والفنان والنبي أوجهاً متنوعة لنفس التجربة : « إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته . كى يستطيع بعد ذلك أن يعطى لحياته معنى . هى الدين والفلسفة والفن . إن النبي والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها . وتخليصها من فوضاها وتناورها . ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة . وفى مكانها الذى هو الكون . وفى حركتها التى هى التاريخ » <sup>(٩)</sup> .

وربما اجتمعت بعض صفات هذه الشخصيات الثلاث فى هذا التحديد الذى حدد به صلاح عبد الصبور صفات الشاعر العظيم الذى سيتوهم بتحديد الشعر العربى كله (ولاشك أنه كان يرى نفسه وقد نطاعت إلى الوفاء بتلك الشروط) : شاعر مسيطر على لغته وتراثه . عميق الإحساس بعصره وبفكره . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر العالمى . وموهوب ... أولاً <sup>(١٠)</sup> .

والحق أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد لنفسه أن يكون شاعراً وحسب . بل كان يحس أكثر من ذلك بكثير . ويرنو إلى أبعد من ذلك . كان « يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم » <sup>(١١)</sup> لقد كان شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً « مسئولاً » شديد الوعي لمسؤوليته <sup>(١٢)</sup> . ولهذا كان شاعراً ومتأملاً « متأماً » <sup>(١٣)</sup> وربما ترابط كثير من المعانى التى انتشرت فى السطور السابقة . فى حديث صلاح عبد الصبور عن مغزى مسرحيته « مأساة الحلاج » . فيه نرى الشاعر المفكر

فماذا نجد ؟ نجد محاولات فكرية . لا شك . ولكننا لا نجد المفكر بالمعنى الحق للكلمة . الذى لا يكتفى بالجزئيات . ولا يقف عند حد شكل « المقالة » فى صفحات . والذى يبصر العلاقات . وينتبه إلى الجذور وإلى الأصول . والذى يقدم جديداً حقاً غير منقول . أى أننا لا نجد الفيلسوف . ثم نجد ما هو أوقع . فاجتمع غير متفق على نوع صورته التى يريد لها لنفسه . سواء حين ينظر فى مرآة الماضى . أو حين يستشرف صورة المستقبل <sup>(١٤)</sup> . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على حفظ الذات بإزاء العدوان . وفى غيبة الفكر القوى المسيطر . الداعى إلى الانتفاخ . تكثر المحاولات الجزئية . من أجل أن يملأ الفراغ . لأنه لا بد من فكر أو خيال فكر . عند ذلك يندفع إلى الساحة أقرب المشتغلين بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفى . وهما الأدب والصحن . ونستطيع أن نتجول بناظريك فى جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فستجد أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصوى . أو يكاد . إنما ينتهى إلى إحدى الطائفتين أو إلى كليهما بشكل أو بآخر . لهذا ليس بدعاً أن نرى شاعراً يشتغل بأمور الفكر .

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشتغل بهذه الأمور مجرد اشتغال . بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكيانه وروحه . حتى تحولت عنده إلى « شواغل وهموم » <sup>(١٥)</sup> . وحتى أصبح « قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً » . إن التفسير الحق . لاهتمامات شاعرنا الفكرية هو أنه لم يجد من يقدم إليه الحلول التى ترضيه . فكان عليه أن يبحث عنها قدر استطاعته . فهكذا الحال (دائماً فى زمن البدايات . ومصر هى فى المائتى عام الأخيرة فى عصر البدايات <sup>(١٦)</sup> . ومن جهة أخرى فإنك لن تستطيع أن تمنع عقول الفنانين من الاشتغال بأمور الفكر . بل إن أعظم الفنانين هم أقواهم فكراً . ولا مناص من أن يندفع الفنان إلى ميدان الفكر . بخاصة إذا وصل به التوتر العقلى إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن البحث عن حلول وإن تكن شخصية . لأمور أصبحت تشكل لديه هموماً .

• • •

حين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه « قارئ محترف . ومتأمل محترف أيضاً » <sup>(١٧)</sup> فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمور الفكر <sup>(١٨)</sup> . لأن تعريف التأمل عنده هو نفسه تصوير للفكر العالمى . يقول بعد إشارة إلى إحدى محاورات أفلاطون : الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته . فهو إذن وعى الكون . فالكون قوة عمياء أو جسم عملاق فائر . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته . وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه . أن يعمل من نفسه ذاتاً وموضوعاً فى نفس الآونة . ناظراً ومنظوراً إليه ومرآة . ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة . وليس تاريخ المعرفة الإنسانية . بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية . إلا تاريخ هذا التأمل الإنسانى فى ذاته . فمعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثباتية . وقدر من العداوة والمحبة معاً . ولذة اكتشاف الحقيقة وألمها ... ونظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى . لأنه يخيل هذا الإدراك من



وستجد عنده أيضا بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كمنعطف ، الوجود المنشئ ، رؤية العالم ، الحقائق العيانية ، الجدل ، القوة والفعل ، وغير ذلك .

لقد « تسكع في أروقة الفلاسفة » كما يقول (٢٠) ، ولكنه تسكع العين الفاحصة . وليس أدل - عند كاتب هذه السطور - على نفاذ نظرة صلاح عبد الصبور من معرفته وإعجابه بالعبرى الفرنسى النادر ماسكال (٢١) ، وما أندر من يعرف أهميته بين القارئ العربى أو الكاتبين بها ، وخاصة من لم تكن صلتهم بالثقافة الفرنسية صلة مباشرة .

يقول صلاح عبد الصبور ، وهو بسبيل الحديث عن توفير الحكيم : « المفكر لا يستطيع ، مهما حاول ، أن يتعد عن مجال السياسة » (٢٢) وهكذا كان من الطبيعى ، وهو « المتأمل المحترف » أن يتصل هو نفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، فعلى الأقل بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخياً ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع « ميلادنا الجديد » (٢٣) . وقد جال صلاح عبد الصبور فى التاريخ المصرى الحديث ، وسبر غوره سبر المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة أولها عن الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ، وثانيها عن طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، وثالثها عن علاقتنا مع أوروبا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر (٢٤)

وأظهر كتبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان : « أفكار قومية » (١٩٦٠) و « قصة الضمير المصرى الحديث » (١٩٧٢) ، وإن كانت كتبه الثرية الأخرى قد تحتوى هنا وهناك على إشارات مهمة فى هذا الصدد .

وكتاب « أفكار قومية » (فى ٣٩ صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها « هيئة الاستعلامات » وقتئذ تحت عنوان « كتب قومية » . وقد كتب فى هذه السلسلة كتاب من كل حذب وصوب ، وكان الهدف منها إشاعة الفكر الرسمى . ولا شك أن هيئة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركته على نحو أو آخر فى اختيار موضوعاته : « كيف عرفنا عروبنا » ، العناصر الثلاثة للأيديولوجية العربية » ، (خصائص الإنسان العربى) ، « إنها ثورة العرب جميعاً » ، « فلسفة التخطيط » ، « اشتراكتنا » ، « الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى » .

وقد ظهر فى نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تتناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر الغالبية الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكاتب صلاح عبد الصبور هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى فى وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تغلب على صعوبة « الرسمية » و « التكرار » بأن أدخل فى ثنايا معالجته لمسات شخصية ، كما أن معالجته ذاتها كانت متميزة ومتفردة . فهو يأتى على ذكر « العروبة » من زاوية تجربته الشخصية ، وهو يميل بركبها إلى الاتجاه الذى يفضل ، اتجاه « الأصالة والمعاصرة »

المستول عن العالم : « كان عذاب الحلاج طريحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبأ الإنسانية على كواهلهم . وكانت مسرحيتى « مأساة الحلاج » معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقي لى نقياً لا تشويه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة » (١٤)

ولا شك أن الكلمة التى يقصدها صلاح عبد الصبور هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المغيرة للأشياء لا المدغدة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم « الدهشة » هى ينبوع كل فكر عميق ، لأن الدهشة تخلق النفس الساكنة الفاترة ، وتبعث فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالمعرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، وبقبسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد بطمح بعد ذلك إلى تغييره أو تحسينه ، فلا شك أن الغاية الرئيسة للمعرفة هى المقدرة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مبرر وجود الإنسان على الأرض » (١٥)

وقد انتبه صلاح عبد الصبور ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : « فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى ينبت فيها الفكر ، وتردهر أصوله وفروعه ، وتنضج انبثاقاته وتجلياته ، ويتألق رجزه فى حياتهم العقلية والذوقية والوجدانية » (١٦) وها هو تعريف الفكر : إنه حوار (الإنسان الفرد ، لا كمجموع ، مع الحياة بغية المساهمة فى صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل » (١٧)

وقد بقى صلاح عبد الصبور دائماً على تعريف الفكر بربطه بالعالم فقد كان قال فى كتابه « أفكار قومية » : « الأيديولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية » (١٨) ويفصل : الأيديولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل فهى إذن تشمل المذهب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أعمال الإنسان فى حالة جماعته ... وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أحد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبدو وراء مظاهر العمل السياسى اليومى ، وهذا العمل السياسى اليومى يهدف بطبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحدده الأيديولوجية ؟ (١٩)

وحين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضاً ، فإننا نصدق ، لأننا نرى مضداق ذلك فى شتى جوانب إنتاجه . فمن الواضح أنه أحاط بمعالم تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما يتصل بالحضارة الإسلامية والحضارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن الجلى أنه اكتسب ثقافة واسعة جداً ووثيقة فى نفس الوقت ، سواء منها ما يخص الماضى أو يتصل بالحاضر . وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الفلسفية على وجه أخص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، ويتقن النصوص الجوهرية ، ويميز جوهر المواقف . وستجد عنده أسماء أمبادوقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وباسكال ونيشه وغيرهم ، إلى جوار أسماء الإسلاميين وبخاصة أهل التصوف منهم .

الحديث « (١٩٦٩) . ولعل السبب يكمن في الفرق بين التاريخين . فلا شك أن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ جعلت الأذهان تتعلق بالثابت لمضمون . وهو مصر ذاتها .

وبعالم هذا الكتاب . الذي نشر مقالات منفصلة في بعض المجلات . مشكلة « الانتماء المصري » أم إسلامي أم عربي أم مصري . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح . ومشكلة العلاقة مع أوروبا . وهل هي خير أم شر . وذلك من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة : الجبرتي . محمد علي . حسن العطار . رفاعة الطهطاوي . أحمد عرابي . عبد الله نديم . محمد عبده . مصطفى كامل . سعد زغلول . أحمد لطفى السيد . وطه حسين . العقاد وهو يضيف إلى هؤلاء جميعا جمال الدين الأفغاني

وقد كان من الطبيعي لصلاح عبد الصبور . ونظراً لثقافته ودراسته وفنه . ألا يمد بصره إلى ماضى مصر العتيق إلا نادراً جداً وسريعاً . وأن يضع مشكلة الانتماء في حدود الإسلامية والعربية والمصرية الحديثة والحل الذى اقترحه هو : « إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعضاً . وإنما يتم كل منها الآخر بشكل من الأشكال » (٢٩) وعلى الرغم من أنه يؤكد حيناً أن القومية لا تقوم على الدين (٣٠) . وأن القومية العربية ليست قومية جنسية بل ثقافية ولغوية (٣١) . فإننا نراه يقول حين آخر : « أجدادنا العرب . وحكيمهم القومي محمد العظيم عليه السلام » (٣٢) . ويتحدث حين ثالثاً عن « الفخر بينوتى للفراعين والعرب » (٣٣) وهكذا نراه مقتنعاً بالانتماء في هذا الميدان .

ولكن ربما كانت هذه القفلة على مستوى التعبير وحسب . أو على مستوى طريقة التوفيق . أما الجوهر فيها هو ذا : « ما مصر إلا معشوقتنا الأولى . وما نحن جميعاً إلا عشاقها وخدامها الصغار الذين نطمح إلى أن نقوم بشرف العشق وفرض المحبة » (٣٤) . إن مصر - في كتاب « قصة الضمير المصري الحديث » - هي مصر المستمرة المتجددة ذات « السر المتجدد العظيم » (٣٥) . فانظر إليه وهو يجيب عن سؤال شاعر أمريكي بعد النكسة بشهور : « إذن أنت مصري ... كيف حال مصر ؟ » - يقول « وأجبت : حالها متى يا سيدى ؟ حالها الآن أم منذ سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة المريرة هي مجرد دقيقة من أيام تاريخها الأزل . دقيقة من الألف العميق . تستأنف بعدها ابتسامتها الخالدة ... إننا رأينا كثيراً وعرفنا كثيراً . حين تموت ونحيا مرة في التاريخ . نعرف أن الموت عارض . وأن الحياة هي الحق » (٣٦) .

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بإزاء قضية الانتماء . فإن صلاح عبد الصبور لا يترك شكاً حول الجانب الذى يميل إليه في قضية التغيير : أليكون عن طريق الثورة أم الإصلاح . يقول وهو يتحدث عن ثورة عرابي : « سيظل الضمير المصري موزعاً بين اتجاهين نبأ في تلك الأيام . واختلف حولها المستثمرون من أبناء مصر : هل يكون التغيير بالثورة أم يكون التغيير بالإصلاح : أما الذين يرون التغيير بالثورة فيسيكونون هم ضباط الجيش المصري وقادته . وسيكون لسانهم الناظر

و« التفتيح » . في حين يميل ركب « العروبة » بطبيعته - كالمعتاد - إلى تأكيد الماضى وإلى الاتجاهات الانفعالية الحماسية . ومن ثم اللاعقلية وإلى النظر شذراً إلى الحضارة الغربية . التى ظن صلاح عبد الصبور أنه لابد لنا من اللحاق بركابها . وهو حين يتحدث عن « الأيديولوجية العربية » يضع حديثه في نسق بسيط وقوى ومرتب معاً . ويؤكد في حديثه مسألة مستغل باله دائماً . وهي الإنسان الفرد وسعادته (وهو بهذا يرفض بذكاء - ضمناً - الاتجاهات الجمعية أو « الشمولية ») . ويؤكد هذا في حديثه عن الاشتراكية . حين ينص على أن الاشتراكية لا تتم بدون الحرية (٣٧) . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماركسيين حين ينيهم إلى أن لينين كان قد قال « القومية نزعة عدوانية متعصبة » . ولكن ها هي روسيا وقد عادت إلى « الركن الركين في النفوس » ألا وهو الإحساس القومى » (٣٨) .

أما في فصل « إنها ثورة العرب جميعاً » فإنه يحاول محاولة طريفة . تستند إلى طريقة النظر الكلية التى نلمح كثيراً من تطبيقاتها عنده . وفيها يريد أن يجعل من ثورة سنة ١٩٥٢ جاعاً « لتاريخ العرب الثورى كله » . وإذا كان الفصلان الأخيران . عن الاشتراكية والانحداد القومى . لا يزيدان عن ترديد المعلوم وقتها . فإن الصفحات التى خصصها لفلسفة التخطيط تعد أبرع وأقوى ما في الكتاب وأكثرها دلالة على اختيارات المؤلف الشخصية .

ذلك أنه لا يتحدث هنا عن التخطيط الاقتصادى - بل عن « فلسفة التخطيط » . أى عن فلسفته . وما فلسفة التخطيط إلا موقف معين من وظيفة الحكم السياسى . وبهذا يتحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد والحكومة والحرية . ويعرض صلاح عبد الصبور لموقفين متطرفين : نظرية روسو - وهو يراها فردية خالصة - ونظرية هيجل - وفيها تسود فكرة الدولة التى تسيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة « للتكامل الاجتماعى » . « وتقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يختار أن يكون « اجتماعياً » . ولا يستطيع أن يكون « فردياً » . واجتماع ليس عدواً للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة الطاقات الخلاقة لجميع الأفراد الذين يكونونه » (٣٩) . ونقرأ هذه الصياغة الجيدة « إن الأفراد محتاجون إلى هذا الجهاز المنظم » . وإن الحكومة لا تسلب حقاً ولا تفتت على حرية . ولكنها « تمارس دوراً » . ونقرأ كذلك « يتسع نفوذ الدولة ويضيق تبعاً لحاجة الأفراد . لا تبعاً لما يتنازلون عنه من حرية » (٤٠) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم سعادة الفرد عند صلاح عبد الصبور . وسبق دائماً على ذلك . وكيف يكون شاعراً من لا يعنى استقلاله ويحرص عليه ؟ !

وباختصار . فإذا كان هذا الكتاب يسير في إطار الخط الرسمى للوقت . فإنه - مع ذلك - يحتوى على لمسات ومواقف شخصية متفردة . ويدل على وعى سياسى وفكرى واضح . وعلى اختيارات وقناعات محددة . وتسوده نغمة الاعتدال والتوسط . ولكن دور « مصر » فيه خافت .

ويعلو صوت « مصر » في الكتاب الآخر : « قصة الضمير المصري

**الطهطاوى** موقف الاندهاش العظيم بإزاء الحضارة الأوروبية بموقف لتأييد الضمى لانتجاه الثورة والتغيير . ورأى في جمال الدين الأفغانى موقف التردد بين الاتجاه الدينى المحض واتجاه يرى مشكلات الشرف أشمل من هذا . وأنها في جوهرها مشكلة حضارة . ورأى في محمد عبده موقف رجل الإصلاح لا الثورة . ورأى في عبد الله النديم عكس ذلك . ورأى في أحمد لطفى السيد مثل طبقة كبار الملاك : إلى غير ذلك .

وقد حاول صلاح عبد الصبور الوصول إلى خيط أساسى يمتد خلال مجمل تاريخ الوجدان المصرى الحديث . وقد رأى أنه خط الاستنارة : « وهكذا بدأت مصر تمضى في طريق الحداثة والمعاصرة وتنتقل خطوة بخطوة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة العصر الحديث . ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التي مرت بها مصر . قد أثرت تأثيراً بالغاً في تحديد خطى هذا الطريق ومجالاته . ولكن التيار الأغلب . بلا شك . كان هو تيار الاستنارة الذهنية والعقلية والوجدانية . الذى قاد مصر فيه أدباؤها ومفكروها وعلمائها وفنانوها . » (٣٧)

ووفقاً لهذا الخط . فإن كل الشخصيات التي عاجلها صلاح عبد الصبور تكون قد شاركت على نحو أو آخر في تغذية تيار الاستنارة . سواء في ذلك رجال من الواضح أن قلب صلاح عبد الصبور مال إليهم . مثل رفاة الطهطاوى وعبد الله النديم وطه حسين . ورجال كان محاصراً لانتباهاتهم على نحو أو آخر . مثل محمد على ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد . وآخرين وقف منهم موقف التحفظ بعض الشيء . مثل جمال الدين الأفغانى ومصطفى كامل وعزائى نفسه . وإذا كان هناك شخص وجه إليه صلاح عبد الصبور سهام النقد في كتابه هذا وازور عن الانتماء إليه واضح الازورار فإنه أحمد لطفى السيد من غير شك . ومع ذلك فهي أنت تراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوروبا حديثاً فإذا هو أقرب ما يكون . مبنى ومعنى . من طريقة أحمد لطفى السيد : ترى ماذا تريد بنا أوروبا ؟ لقد تنبينا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف . فحاولنا أن نلم بمعارفهم . ونكتسب خبراتهم . وتنبينا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش . فحاولنا أن نقرب أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم . إننا نقلدهم ونتعلم منهم . بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم . فنقر فيها حكومة مسئولة . ودستوراً ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم ... » (٣٨) وهكذا فكان صلاح عبد الصبور يثبت بهذا سمة رئيسية من السمات الأساسية للشخصية المصرية . ألا وهي سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة في التوفيق والتوسط .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة أن تنقلنا . بعد الحديث عن مواقف صلاح عبد الصبور من رجالات الفكر المصرى الحديث ومشكلاته . إلى الحديث عن جانب لا يقل أهمية عن ذلك . ألا وهو طريقته في تناول المسائل . وهي طريقة تدل على قوة وعمق ونبيل جميعاً .

« لست أكاديمياً » - هكذا يقول صلاح عبد الصبور في مقدمة كتابه « قصة الضمير » (٣٩) ولكن من قال إن الأكاديميين لهم وحدهم

هو عبد الله النديم . أما الذين يرون التغيير بالإصلاح فيسجدون في التعليم قصارى أمانهم . ويعلمون بأمة قارئة كاتبة . وسيكون منهم على مبارك . الذى يتعد عن الثورة العرابية في أوج التأهب لها . حتى إذا شبت واشتعل أوارها عاد إلى قريته في « برمبال » ليصلح أرضه ويتعهداها . فإذا استتب الأمور رجع إلى سدة الوزارة مستأنفا مشروعاته التعليمية . وسيكون منهم محمد عبده . الذى يميل إلى الثورة بعض الميل . حتى إذا فشلت لام النفس على تورطه فيها . » (٣٧)

وهو على الرغم من أنه يميل إلى جانب الثورة . « يتفهم » دواعى حزب الإصلاح . وهذا دليل على احترامه للرأى الآخر حين تحدث عن مثلى الانجاذين . عبد الله النديم مع حزب الثورة . ومحمد عبده مع حزب الإصلاح . « إنهما مزاجان أو طبيعتان . ولا نقول إنهما ينتميان إلى طبقتين مختلفتين إلا بمقدار ... كان مزاج النديم مزاج الفنان الشعبى . الممثل . المهرج الصحنى . رجل الدعاية . أما مزاج الشيخ فقد كان مزاج المعلم المتفلسف المتأمل في الأمور . الذى يتوقف ليسأل دائماً عن الغاية والهدف . قبل أن يخطو خطوة في الطريق . » (٣٨)

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضاً في المشكلة الثالثة : الموقف من أوروبا . فهو يؤكد فكرة « الحضارة الواحدة » (٣٩) . ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب . ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التي دعا إليها حيناً من الدهر طه حسين وغيره . « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع . حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرقه عن مجاله الصحيح . فتحزن مع هؤلاء المفكرين في أن فكرنا مكبل بالأغلال والقيود المتوارثة . وأن أدبنا لا يرقى إلى مجال المقارنة بأدب الغرب . بل إن حياتنا بنقصها هذا اتحدت الصحنى الذى يشكل توقاً إلى الأحسن ونجاوزاً للواقع إلى غيوم جديدة . ولكننا أيضاً نعرف أن مكاننا جغرافياً هو هذا المكان . وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العرفى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوماً ما . وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغرب ولا نستطيع أن نقلد مشية لظاويوس » (٤٠)

قلنا إن صلاح عبد الصبور يتناول في كتاب « قصة الضمير المصرى الحديث » مسائل وشخصيات مجتمعه . وهو يتناول الشخصيات من خلال المسائل . أى من خلال المواقف التي اتخذها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التي واجهها الضمير المصرى في المائتى عام الأخيرة . ولم يكن تناوله للشخصيات بداعى السهولة . بل تطبيقاً لفكرة أساسية عنده . وهي أن الفكر هو حوار الإنسان الفرد مع الحياة (٤١) . فهناك الظروف الموضوعية من جهة . والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى . والنتائج هو الموقف .

وقد نغير موقفاً أو موقفين لكل شخصية تناولها في ذلك الكتاب . مما عده معبراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية . فقد أخذ من الجبرنى موقفه المتدهش إلى حد العجز بإزاء الحملة الفرنسية وأخذ من محمد على موقفه من تحديث مصر ودوافع ذلك عنده ونتائج الموضوعية على أرض الواقع بما يتعدى توقعات الوالى الطموح (٤٢) . وأخذ من رفاة

حق تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن صلاح عبد الصبور كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم ينزل إلى مستوى التبسيط الخجل أو المكررات الساذجة ، بل كان يحاول دوماً في كتاباته التي نتحدث عنها هنا أن يضع فكرة جوهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج بحوثه بنفسه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يضطر أحياناً ، فيما نظن ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية ، مما يجب رؤساء التحرير في المجلات ، فإنه كان سرعان ما يعود إلى خيطه الجوهري الكاشف .

ومن أهم معالم طريقة صلاح عبد الصبور في تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه القوي « بالحركة » ، وتطبيقه لهذا في تناوله للمسائل والشخصيات . صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين مثقفي جيله ، وأنها كانت تتخذ اسم « الجدل » عند عاشقي الاصطلاحات ، ولكن صلاح عبد الصبور طبقها عملياً في خطوات فهمه وفي نتائج عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيراً ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . لهذا فإنك واجده مستخدماً كلمة « الجدل » حقاً ، ولكنه يضفي عليها معناه هو ، ويتعد عن المأثور عن هيجل أو ماركس ، وإن كان يعلق أفكاره على بعض اسم سقراط يقول : « ليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه . ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء ، وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس في نفس الإنسان ، ويعلمنا أنه لابد من إدراكها بالجدل ، الذي يبدأ بالفكرة . أي الذات الناظرة ، ثم امتحان الفكرة بالشك ، أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعينة في ذلك بالحقائق العيانية ، وهي الأشياء » .<sup>(٤٧)</sup> والحق أن في هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الجدل ، الذي يربط بين المفكر والفكرة والأشياء .

وفد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد في الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيراً ، ولم يغادره حس الاتزان .

إنه في كتابه المذكور يضع الطهطاوي بإزاء الجبرتي ، ومحمد عبده بإزاء الأفغاني ، والتديم في وجه كل معاصريه . وهو يهاجم محمد علي حيناً<sup>(٤٨)</sup> ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تلمية حبة الحقيقة : « فليذكر المؤرخون ، الذين يحاولون المغالاة في الإساءة إلى محمد علي ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوراً على أبناء الترك والماليك ، أنهم يسيئون أيضاً إلى مصر كما يسيئون إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودتهم هم صناع اليقظة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكري والعمل » .<sup>(٤٩)</sup> أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطراب أهل العصر واضطرار الضمير المصري كله . فهو مضطر إلى التوفيق بين بؤرتي قضية وقع فيها في رأينا ، أصحاب الأقطام في الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يفحصوا عن قرب ما إذا كانت حقاً أم مخادعة ، أقصد القضية التي سموها « الأصالة والمعاصرة » ، فيقول : « نستطيع أن نقول إن

المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتها وحاضرها ، وأن تخرج بين ثراها وتأثرها به<sup>(٥٠)</sup> وهو يوفق أيضاً بين القديم والحديث توفيقاً انتقائياً : « أدبنا الحديث لن يصلب عوده ، وتستقيم مفاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة ، فألقيناه من على ظهورنا ، ثم تأملناه لناخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيامنا ، فضمنناه مغتربين إلى مكونات نفوسنا »<sup>(٥١)</sup>

المعلم الثاني من معالم منهج صلاح عبد الصبور يمكن أن يكون الرغبة في الشمول أي النظرة الكلية . فهو مثلاً ينظر إلى الماضي بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . ومن يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن صلاح عبد الصبور لا ينظر إلى جزء في ذاته بل في إطار الكل الذي ينتمي إليه . وهكذا كان كتاب « قصة الضمير » فهو تفصيل لطرائق بعض المفكرين في حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هي التي تحكم سير الفكر المصري الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق النظرة الشمولية يهتم صلاح عبد الصبور دوماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فانظر مثلاً إلى عرضه لنشأة الرواية والقصة في الأدب العربي الحديث<sup>(٥٢)</sup> ، أو إلى ظروف نشأة المسرح في مصر<sup>(٥٣)</sup> ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاة الطهطاوي .<sup>(٥٤)</sup> ولنتنظر - على الخصوص - في تعليقه البارع على نص شهير لمحمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : « هذا تشخيص محمد عبده لحال مصر قبل نزول جمال الدين بها ، وهو رأى لابد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقاً بسواد هذا الشعب . فحين تستحكم الأمية ، ويمد الفقر سلطانه فلن تجد رأياً أو تفكيراً في مصالح الأمة .. والقراء والأميون لا يتحركون للإصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة .. »<sup>(٥٥)</sup>

ومن يتحدث في شمول ، تكون لديه - كذلك - القدرة على التلخيص الوافي ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان صلاح عبد الصبور قادراً على التلخيص الجيد ، حتى لقضايا خصومه ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته في غير ذلك . فها هو ذا يلخص أحمد لطفى السيد في سطور : « كانت آراء أحمد لطفى السيد الفكرية تقوم على ثلاثة محاور ، أولها إيمانه بالتطور إيماناً أقرب إلى اليقين الديني ، فهو يؤمن بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غداً سيكون أفضل من اليوم .. والمحور الثاني من أفكار لطفى السيد هو كراهيته لاستعمال القوة في أي أمر من الأمور ... أما المحور الثالث فهو إيمانه بالمنفعة كفلسفة عملية . »<sup>(٥٦)</sup> وها هو ذا يلخص في براعة شديدة جوهر « الفكر الإصلاحي » : « نقصد بالفكر الإصلاحي هذا اللون من الفكر الذي يواجه القضايا الملحة والمواقف الحاسمة ، فيؤثر أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزائها ، ويرتب الحاسم وغير الحاسم فيها ، ثم يتناول جانباً من جوانبها بحجة أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، فيركز فيها معركته ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو الموقف إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل » .<sup>(٥٧)</sup>

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكفى عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاة الطهطاوي في كلمتين : « المندھش الأعظم » ويعلم من يعرفون فكر رفاة وحياته كم تنطبق عليه هاتان الكلمتان أكمل تطابق .



وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط . وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصداً وأقوم منهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنتها السياسية أخطاؤها التي تصل إلى حد الانحدار الوطني ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيراً من المعارك الموفقة ، التي أسهمت في تقدم الوطن ... (٧٧)

إن إثارة الحقيقة يفضي - كذلك - إلى الجسارة ، فالقايض على الحقيقة لا يعرف النكوص . وما أصدق قول صلاح عبد الصبور عن طه حسين (وهو قول يصدق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بجوأة لا يشوبها القحة والتهوين ، وبمحبة لا يشوبها الاستخذاء . (٧٨) وتتجلى جسارة صلاح عبد الصبور أوضح ما تتجلى - في رأينا - في إعادة تقييمه لكثير من الشخصيات التي تناولها بالفحص ، حين بدت سمات تلك الشخصيات كأنها قد استقرت في الأذهان على نحو أو آخر سلباً أو إيجاباً ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يزور عنها . فهو يأخذ مثلاً - على رفاعة الطهطاوي (بغير حق فيما يبدو) أنه تبنى الدعوة إلى العامية (٧٩) ، ويأخذ على عرواني تراجعاً عن الموقف الوطني بعد عودته من منفاه وامتداحه للاحتلال البريطاني (٨٠) ، ويشير إلى قمع سعد زغلول وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العالية ، وإلى انصرافه عن القضية الاجتماعية (٨١) ، ويعلى من شأن عبد الله النديم ، ويحمل منه أحد القادة الفعليين للثورة العربية (٨٢) ، ويسخر سخريه هادئة من علي مبارك (٨٣) ، ويهاجم في قوة بعض اتجاهات محمد عبده (٨٤)

ولكن ربما كانت أدل صورة على جسارة صلاح عبد الصبور وعلى صدق بصيرته معا هي ما تمثل في موقفه النقدي من جمال الدين الأفغاني . فقد كان مستقراً في الأذهان - وما زال - أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأنقياء الأطهار المخلصين ، بل حاول بعضهم رفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا راجعت ما كتب عنه لم تجد إلا مديحاً وإنهاراً ، وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أولى عن سيرته أو أفكاره وجدت غموضاً وتناقضاً . هذا إذا تيسر لك ذلك ، وما نظنه يسيراً أو ممكناً للمثقف في البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أتباع الأفغاني نجحوا في وضع شخصه في ضيافة سميكة حين أرادوها ضيافة نورانية . لهذا فإننا لا نلن أن صلاح عبد الصبور قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفغاني ، ولا نظنه تعدى في قراءاته ما كتبه الأتباع الخاضعون (٨٥) ومع ذلك فما أصدق بصيرته وما أصح روحه النقدية حين أدرك من خلال الضباب بعضاً من مواطن التناقض والضعف الذي نرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية قريبة .

ولعل أهم ما استكشفه صلاح عبد الصبور بشأن الأفغاني هو كذب الادعاءات التي روج لها الخاضعون السذج من أن هذا الرجل الغريب هو واهب مصر روحها الثورية ، ومحرك تقدمها العلمي والأدبي . يقول صلاح عبد الصبور «لقد أعطى الأفغاني مصر ، وأعطته مصر» ويقول : «جاء جمال الدين الأفغاني إلى مصر وهو يحمل بضعة أفكار ، وغادرها وقد أضاف إلى فكره أفكاراً جديدة واتضحت في

ولكن ربما كانت السمة العظمى في طريقة صلاح عبد الصبور في تناول هي الصدق . وهي لا شك ما كان يقصده من تعبير «التزاهة الفكرية» ، التي يقول في تعريفها : «هي المقدرة على تخليص النفس من تحيزات وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها . فالحقيقة عندئذ هي هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا . والحقيقة جوهر مضي لا تشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته . وهذه التزاهة الفكرية هي القيمة الخلقية الأولى التي يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل ، وهي التي تبرر وجودهم في المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه» (٨٥)

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفي هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج صلاح عبد الصبور كله : «إني أحرص على الحقيقة دون أن ألوى عنقها لتستجيب للتحامل أو الكراهية ولكني أيضاً سأكشفها بأوضح ما أستطيع» (٨٦) وقد نلمح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستخفي عليه ، أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحريص على الحقيقة منصف واضح وصريح ، لا يجالي حتى الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلاً عليه في الموقف من محمد علي . «وفي كتاب «حياتي في الشعر» مثل عليه آخر ، حين فرح صلاح عبد الصبور بالصور بقراءة كتاب أنصف «نبتة» من تهمة العدمية والنازية (٨٧) وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطلبه في «حتى نقهر الموت» من المؤرخ الأدبي وهو بسبيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يسقط شيئاً من حياتهم ، سواء في ذلك ما بدا سلبياً أو إيجابياً (٨٨) وأخيراً فإن الصراحة هي مما مارسه صلاح عبد الصبور مرات ومرات ، وهو بسبيل الحديث عن طه حسين أو عرواني أو سعد زغلول أو محمد عبده ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : «أظنني أجاوز الحقيقة كثيراً إذا قلت إنى عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية الغربية والشعراء الغربيين الكبار) عن قرب ، بل لعل لم أعرف شيئاً منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة» (٨٩)

وحب الحقيقة على مستوى البحث يقضي إلى الموضوعية وقرينتها الروح النقدية . وهنا نجد صلاح عبد الصبور دائب السعي لتفسير الأفكار والمواقف ، يدعو إلى أن تكون «المناقشة المنطقية الهادئة» (٩٠) وليس الهجوم اللاذع ، سبيل الحوار ، ويسعى للتمييز بين المختلطات (وانظر مثلاً في تمييزه بين السلفي والمحافظة (٩١) ، وبين الأدب الكبير والأدب التاريخي (٩٢) ، وبين التشكيل في القصيدة ومعارها (٩٣) ، ويحذر من عدد من مهاوى البحث ، أهمها آفتان «شرقيتان» هما التحرج والتأثم ، وتغليب الحياء على الصراحة ، وتغليب المثال على الواقع ، والتهرب من الحقائق والحجاسة التي تصرف عن النظر في النواقص (٩٤)

ومن كان هذا دأبه اتسمت أحكامه بالاعتزان في العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقييمه لدعاة «التيار الإصلاحية» وحزب الأمة على الخصوص : «إن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعمي بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .

وحضارته فحسب . بل باستعماره واقتصاده المتقدم ، وكثيرا ما اختلط  
لوجهان في نظر أبناء الشرق . فأنكروا الغرب جملة . وكل ما يأتي  
منه <sup>(٧٩)</sup> .

ولا نحال أننا في هذا القسم عن المنهج عند صلاح عبد الصبور قد  
ستغرقنا سائر الموضوعات المتصلة به . فلا يزال هناك كثير من الظواهر  
نحى تستحق التوقف عندها . ومنها مثلا سخرية . ومنها كيفية ظهور  
الشاعر أحيانا مطلقاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار فيه . وغير ذلك مما  
لا نستطيع الخوض فيه في هذا المقام .

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح  
عبد الصبور من الفكر المصري الحديث رأياً ومنهجاً . ولا شك أن  
الموقف الفكري لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعاً  
لدراسة أخرى مستقلة . تكشف اختيارات هذا الضمير النبيل . شاعراً  
ومفكراً معاً . حيث ترك لنا الحيط الهادي : « أعظم الفضائل عندي هي  
الصدق والحرية والعدالة . وأخبت الرذائل هي الكذب والظلم .  
والظلم . » « إن شعري يوجه عام . هو وثيقة تمجيد لهذه القيم .  
وتنديد بأصداها . لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكني  
معاً . <sup>(٨٠)</sup> »

نفسه أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ورسوخاً وثراء . وكان ذلك  
كثمة ثمرة للقاء مع المفكرين المصريين أولاً ، ومع الواقع المصري خلال  
الأعوام الثمانية التي عاشها في مصر بعد ذلك . وهكذا فإن فضل مصر  
عليه عظيم . لأن « هذا اللقاء هو الذي جلا الوجه المستنير للشيخ جمال  
الدين الأفغاني » <sup>(٧٦)</sup> .

وهنا نضع أيدينا على الكشف المهم الثاني لصلاح عبد الصبور :  
أن هناك وجهاً مستنيراً لجمال الدين الأفغاني ووجهاً آخر أقل استنارة .  
فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف في  
وجه الاستعمار الأوروبي الزاحف ولكنه صحيح أيضاً أنه رأى أن يكون  
ذلك في ظل الخلافة العثمانية ، وأنه كان يظن حيناً أن المشكلة الشرقية  
مشكلة دينية . وحيناً آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارة . وأنه  
كان يمتدح الاشتراكية في سطر ويهاجمها في سطر <sup>(٧٧)</sup> . وها هي ذى  
الخلاصة التي توصلت إليها بصيرة صلاح عبد الصبور : إن موقف جمال  
الدين الأفغاني بإزاء الفكر الغربي وفلسفته وبإزاء العلم والاشتراكية .  
( هو موقف سلبي شديد المحافظة ) <sup>(٧٨)</sup> . ومع ذلك فإن هذا التأمل النبيل  
الحريص على التزاهة الفكرية يستطرد على الفور ليقول : « ولعل له في  
ذلك بعض الحق . فنحن نعلم أن الغرب لم يؤثر في الشرق بعلمه

## هوامش :

- (١) راجع العليز الطريف بين الأسئلة الساكنة والأسئلة المتحركة في « قصة الضمير المصري الحديث » ( ١٩٧٢ ) كتاب الإذاعة والتلفزيون . ص ٢٨ ونشر هنا إلى أننا سذكرك عند أول رجوع إلى مرجع ما سنة طبعته الأولى ونوع الطبعة التي رجعت إليها . ثم تذكره بعد ذلك بعنوانه وحسب .
- (٢) يقول صلاح عبد الصبور في شهادة شباب جيله في الأربعينيات : « تشعبت أمامنا الاتجاهات . وعاد البعض إلى سيرة السلف الصالح . بضائر لم تفتح لاتجاهات العصر وأهدافه ... وتعلق البعض بأوروبا في مظاهر حضارتها المتقدمة وعلمها التطبيق وديمقراطيتها التقليدية . وتعلق البعض بالمذاهب الجديدة الوافدة . دون تمنع أو تحجيس . وإنما أعجبهم منها الصورة البعيدة بخطوطها الواسعة . وهم يستقون معرفتهم من مصدر واحد . ونوع واحد . وتمزقت وحدة الأمة . وتمزق صفاء نفس هذه الشبيبة الجديدة . وتشعبت الاتجاهات . »
- (٣) « أفكار قومية » ١٩٦٠ . الطبعة الأولى . ص ٧ - ٨ .
- (٤) « حياني في الشعر » ( ١٩٦٩ ) . المجلد الثالث من الأعمال الكاملة . ص ١٨٥ .
- (٥) أنظر مثلاً « قصة الضمير » . ص ١١ - ١٢ وغيرها .
- (٦) « حياني في الشعر » ص ٢٠٣ .
- (٧) أنظر « قصة الضمير » . ص ٦ - ٧ .
- (٨) « حياني في الشعر » ص ١٢٦ . وراجع أيضاً ص ١٣٣ .
- (٩) « حتى تفهم الموت » ( ١٩٦٦ ) . الطبعة الأولى . ص ١٧ .
- (١٠) « حتى تفهم الموت » ( ١٩٦٦ ) . الطبعة الأولى . ص ١٧ .
- (١١) « حياني في الشعر » . ص ١٣٥ .
- (١٢) نفس المصدر . ص ١٣٨ .
- (١٣) نفس الموضوع .
- (١٤) نفس المصدر . ص ٢١٩ - ٢٢٠ .
- (١٥) قصة الضمير ص ٢٨ .
- (١٦) نفس المصدر . ص ٥ . وراجع حياني في الشعر . ص ١٥٩ .
- (١٧) نفس المصدر . ص ٦ - ٧ .
- (١٨) أفكار قومية . ص ١٣ .
- (١٩) نفس المصدر . ص ١١ .
- (٢٠) حياني في الشعر . ص ٦٩ .
- (٢١) نفس المصدر . ص ١٣٧ .
- (٢٢) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ١٣١ .
- (٢٣) قصة الضمير . ص ١٢ .
- (٢٤) نفس المصدر . ص ٢٥ . ٧٥ . ٨١ .
- (٢٥) أفكار قومية . ص ١٦ .
- (٢٦) نفس المصدر . ص ١٨ .
- (٢٧) نفس المصدر . ص ٣٠ .
- (٢٨) نفس المكان .
- (٢٩) قصة الضمير . ص ٧٥ .
- (٣٠) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٢٨ .
- (٣١) أفكار قومية . ص ١٥ .
- (٣٢) حتى تفهم الموت . ص ٦ .
- (٣٣) نفس المرجع . ص ٦٣ .
- (٣٤) قصة الضمير . ص ١٢ .
- (٣٥) نفس المرجع . ص ١٣ .
- (٣٦) نفس . ص ١٢ - ١٣ .
- (٣٧) نفس . ص ٧٥ .
- (٣٨) نفس . ص ٩١ .
- (٣٩) أنظر مثلاً حياني في الشعر . ص ٢٠١ . ١٤٥ . حتى تفهم الموت . ص ٧ . ٨ . ١٧ .
- (٤٠) قصة الضمير . ص ١٦٤ .
- (٤١) نفس . ص ٦ - ٧ . وهو هنا يدافع عن دور « الصلوة » في المجتمع . ص ٨ - ٩ .
- (٤٢) نفس . ص ٥٩ .
- (٤٣) نفس . ص ٢٥ .
- (٤٤) نفس . ص ٧٩ - ٨٠ .

- (٦٥) حياى فى الشعر - ص ٣٧ .  
 (٦٦) حتى ظهر الموت - على التوالى : ص ٧٦ - ٩٨ - ١٨٠ .  
 (٦٧) قصة القصور - ص ١٣١ .  
 (٦٨) ماذا يبقى منى للتاريخ - ص ٣١ .  
 (٦٩) قصة القصور - ص ١٦٦ .  
 (٧٠) نفس المرجع - ص ٨٦ - ٨٧ .  
 (٧١) نفس - ص ١٤٢ - ١٤٣ .  
 (٧٢) نفس - ص ٨٧ - ١١٩ .  
 (٧٣) نفس - ص ٧٥ .  
 (٧٤) نفس - ص ٦٠ - ٦٨ - ٧٥ - ٧٦ - ٨٥ - ٨٦ - ٩١ - ٩٨ - ١٢٦ .  
 (٧٥) لا بد أن تشير إلى أن هذا الفصل فى قصة القصور يحتوى على معلومات كثيرة غير دقيقة بل  
 حادثة أحيانا حول الأتقال .  
 (٧٦) قصة القصور - ٦١ - ٦٢ - ٦٦ .  
 (٧٧) أنظر المرجع السابق - ص ٦٣ - ٧٤ بصفة عامة .  
 (٧٨) المرجع السابق - ص ٦٤ . وقد توصل صلاح عبد الصبور بصادق بصيرته إلى هذه  
 النتيجة التى وصل إليها بحث امتد سنين طويلة (أنظر لكاتب هذه السطور : - العداة  
 والحربة فى فجر النهضة الحديثة - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٠ -  
 ص ٢٣٦ - ٢٣٨ - ٢٧٤ - ٢٧٦ ) .  
 (٧٩) قصة القصور - ص ٦٤ .  
 (٨٠) حياى فى الشعر - على التوالى - ص ١٦١ - ١٦٤ .

- (٨١) نفس - ص ١٢ .  
 (٨٢) حياى فى الشعر - ص ٨ .  
 (٨٣) قصة القصور - ص ١٩ - ٢٢ .  
 (٨٤) نفس المصدر - ص ٣١ - ٣٢ - وراجع ص ٢٢ ومنها نفس أكثر إنصافا .  
 (٨٥) نفس - ص ١٦٨ - وراجع ص ١٥٧ .  
 (٨٦) حتى ظهر الموت - ص ٦٣ .  
 (٨٧) نفس المصدر - ص ١٨ .  
 (٨٨) نفس - ص ٩٨ - ٩٩ .  
 (٨٩) قصة القصور - ص ٢٩ .  
 (٩٠) نفس المصدر - ص ٦٨ .  
 (٩١) نفس - ص ١٢٧ - ١٢٨ .  
 (٩٢) نفس - ص ١٢٢ .  
 (٩٣) نفس - ص ٨ - وراجع ص ٢٣ حيث يتحدث عن "الحرف الصادق" .  
 (٩٤) حتى ظهر الموت - ص ٩٨ .  
 (٩٥) حياى فى الشعر - ص ٧٣ .  
 (٩٦) حتى ظهر الموت - ص ٦٩ - وراجع ص ٧٥ .  
 (٩٧) حياى فى الشعر - ص ٩١ .  
 (٩٨) ماذا يبقى منى للتاريخ - ص ٦٢ .  
 (٩٩) حتى ظهر الموت - ص ١٨ .  
 (١٠٠) ماذا يبقى منى للتاريخ - ص ٨ - ٩ .



مركز تحقيق كتابي  
 AB

# المكتبة الأكاديمية

ACADEMIC BOOKSHOP

١٢١ ش التحرير/ الدقى - تليفون : ٧٠٩٨٩٠ - تليكس : ٩٤١٢٤

- \* أحدث المراجع والكتب الأجنبية فى جميع التخصصات
- \* نظام دورى لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- \* أحدث كتب العمارة والفنون
- \* قسم خاص للدوريات والمجلات العالمية المتخصصة
- \* أضخم عرض لكتب الأطفال وللعب التعليمية

معرض فنى ولأعمال الفنانين التشكيليين المصريين

# المركز القوي للفنون والفنون

يدعوكم لزيارة متاحفه



متحف الفن الحديث	ميدان فيني - سه اسماعيل أبو الفتوح بالدقي
متحف محمود خليل	سه المصطفى - خلف نادي الجزيرة بالزمالك
متحف الجزيرة	سراي النصر أرض المعارض بالجزيرة
متحف رناتاجي	هداوت الأهرام - أول طريق مصر الإسكندرية
متحف مختار	مدينته الحرة - أرض المعارض بالجزيرة
متحف الحضارة	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة
متحف بيت الأمة	سه سعد زغلول بالقصر العيني
متحف مصطفى كامل	ميدان القلعة
متحف أحمد شوقي	كرمة ابيه لها في نهاية مدينته الجوان بالحيزة
القبلة السماوية	سراي النصر أرض المعارض بالجزيرة

المنصورة

متحف دار ابن لقمان ميدان المواني

متحف محمود سعيد شارع محمد باشا سعيد هانكليس  
المتحف البحري قلعة قايتباي

الإسكندرية



# صلاح عبد الصبور



## بنسالة الثقافة

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نتعرف على فكر شاعر كبير تعرفا وثيقا وتاما دون مراجعة عطاءه النثري الكامل باعتباره وحدة متماسكة الأجزاء وملاحمة الفصول . وضلعا متما لروايات رؤيته الإبداعية المتمثلة في شعره وأعماله الدرامية . إن ما يكتبه الشاعر نثرا يمثل . في واقع الأمر . قاعدة الجبل الذي كثيرا ما تحتجب ذراه وراء اقنعة الشاعر فتوحى وتلمح وتضمن ما تكشفه طبيعة النثر الواضحة الصريحة وما يحتمله من تقرير وتحديد .

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا . تتنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتعلقة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعالمية . كما تتضمن نظرات في تاريخ مصر السياسي والأدبي الحديث .

ولقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة في صنع وعي المثقف المصري . ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعني الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص الملمع الأساسي في تكوينهم . لقد وهبوا جميعا . برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتنوع المنطلق . أرواحا لا تألف المسكون ولكنها تسعى إلى مجاوزة الواقع وخلق واقع جديد . إن الرغبة في المجاوزة دفعت الطهطاوي - « المدهش الأعظم » - إلى أن ينقل دهشته إلى أبناء مصر ويترجمها جهدا دؤوبا على طريق المعرفة والتقدم . لا يبن ولا يكف إلا بانطواء صفحة الحياة ذاتها . وهي نفس التزعة التي جعلت طه حسين يحدث تغيرا جوهريا في تاريخ الأدب العربي عندما استعان بمنهج جديدة في النظر إلى التراث القديم . وأدت بالعقاد إلى أن يبنه الأذهان إلى مفاهيم ومقاييس حديثة في مجال الشعر والنقد . وقادت الحكيم إلى التأثير في الوجدان العربي بفهمه لدور الفنان . وبفلسفته التوفيقية بين الشرق والغرب . ووجهت المازني إلى الإسهام في تطوير اللغة العربية المعاصرة . مستعينا بما وهب من حس لغوي فائق . وهي أيضا التزعة التي أملت على شوقي أن يلج ميدان مسرح الشعر . فبظلاله فضل الريادة . وتطوير اللغة الفصحى للحوار المنظوم .

إن اهتمامات عبد الصبور في كتاباته النثرية تعكس نميزه بالقياس إلى موقفين حضاريين أحدهما يتسم « بالجمود والسكون » وندرة روح المغامرة الفكرية والفنية . والآخر ينم عن روح « المفارقة » ، التي تتجلى في الولوج بالرحلة في داخل الذات . وفي المكان والزمان والأفكار . وفي احتواء العوالم المكتشفة ومجاورتها إلى عوالم جديدة <sup>(١)</sup> .

إن الولوج بالرحلة إلى شطآن المعرفة القاصية . والاحتراق بنور الحقيقة ونارها . موقف متكرر في شعر صلاح عبد الصبور . يواصل إبحاره على وجدان الشاعر في آخر قصائده المنشورة . فنجد « يبحر في عرقه ودماءه . ويرسي بشط الزمان البعيد القديم إلى حيث « كل شيء تجلى له وتكشف » <sup>(٢)</sup> . أما رحلة عبد الصبور في كتاباته النثرية فيحدوها هدف محدد هو إرساء تقاليد ثقافية جديدة تسهم في تشكيل وجدان الإنسان المصري وتصنع حساسيته المعاصرة . وأخذ رحلة عبد الصبور ثلاثة اتجاهات رئيسية . تتمثل أولا في محاولة تقويم الواقع الثقافي في مصر من خلال عملية نقي وإثبات مجموعات بعينها من القيم الفنية والفكرية . ويتوجه ثانيا نحو تأصيل القيم الباقية في تراثنا العربي . ويرمي ثالثا إلى الإلحاح على استنبات قيم من التراث العالمي والفكر المعاصر . تصالح للنماء في بيتنا الثقافية .

يتخطى مفهوم الشاعر القديم ، الذى ينظم فى شتى فنون القول معبرا عما فى نفوس الناس لا عما فى نفسه وذاته ، وظل شعره يمثل ظاهرة منفردة تتغنى بالمحاسن الأثنوية ، وتصف اللذة ، دون تعمق أو نفاذ فى النظرة . بحيث تصبح اللذة مذهبها وفلسفة فى الحياة ، تتلاقى مع فلسفات أخرى ، وتصنع تيارا حضاريا له جذوره وامتداده فى تربة المجتمع<sup>(٦)</sup> .

• • •

إن إدراك عبد الصبور لتغير مدلول الشعر الحديث قاده إلى رحلة أخرى فى أغوار التراث بحثا عن جذوره الحضارية ، فانقطع خلال عامى ١٩٦٤ و ١٩٦٥ للإحاطة الشاملة بالتراث الشعرى العربى ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة<sup>(٧)</sup> ، قدم على إثرها كتابه «قراءة جديدة لشعرنا القديم» . والقراءة الجديدة ليست إلكشفا عن القيم الباقية من الموروث الأدبى ، والصالحة - فى نفس الوقت - للاندماج مع المفاهيم العصرية . بحيث يتم بهذا الاندماج مزاجية فنية وفكرية ، يخرج من أعطافها الأدب العربى المعاصر .

وتتمثل أولى القيم الباقية التى يبتدى إليها صلاح عبد الصبور فى التراث الشعرى العربى ، فى ميل الشاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقى والطموح إلى اجتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع فى هذا اللون من الشعر نغمة التزهيد فى الدنيا ، وهى النغمة التى بلغت قمتها الأولى فى شعر أنى العتاهية ، ووصلت إلى ذروتها عند أنى العلاء . وإذا كان شعر التزهيد فى الحياة يتناول فكرة واحدة هى التذكير بالموت بوصفه ظاهرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر «ميتافيزيقا الموت» يمثل وجهها من وجوه التعبير فى هذا المجال ، ظهر فيه تفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذى يختلف عن غيره من الشعراء . فالموت عند طرفة بين العبد ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، ومشى الإنسان الحقيقى - فيما يقول الأفوه الأودى - هو القبر وليس ما يسكنه فى حياته ، بل إن العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يضم رفات أحباء الشاعر المفارقين للحياة ، كما يقول متمم بن نورية ، فى حين ينهم أبو ذؤاد الأيادى الموت بالجنون إذ يلتم الناس ولا يبق منهم سوى بقية فاسدة . وكذلك تصدر عن شاعر آخر هو كعب بن سعد الغنوى صيحة ملتناعة فى قوله «لقد أفسد الموت الحياة» . وأيضا فإن أبا نواس يصل إلى بعض حقائق الوجود فى قوله :

ما ارتد طرف امرئ بلذته

إلا وشيء يموت فى جسده

لقد هدته المعبته النافذة إلى أن خلأيا الجسم البشرى فى حالة موت وحياة متصلين ، فهو يشهد موته فى حياته . ويقدم ابن الرومى ، فى بائته المعروفة ، رؤية متكاملة للكون ، يتضاءل أمامها الإنسان فرعا مسلوب الحول والطول . ويظهر عند أنى الطيب المتنبى لون من التأمل الميتافيزيقى الجامع فى الحياة والموت ، فلقد أفسدت آفة الانقضاء متعة الحياة ، والموت ليس سوى ضرب من الغيلة ، يستل الحياة كما ينفذ السيف إلى الحشا أو يتسلل اللص إلى موطن الروح الخبيث . ويتجلى فى شعر أنى العلاء المعرى انشغاله بقضايا الحياة والموت فى مستوياتها

لقد كان عبد الصبور بطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقى وحيه ، وقابلة - فى نفس الوقت - للتطور ومجاورة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان جيل طه حسين والعقاد قد جمع بين المعرفة العميقة بالتراث العربى ، والاتصال بمنابع المعرفة فى الغرب اتصالا وثيقا ، إلى جانب الوعى التلقائى بطبيعة المرحلة الحضارية التى تحتارها بلاده ، ونجح فى العثور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر . وتحتفظ فى نفس الوقت بخصائصها الذاتية ، فكانت الجسر الذى عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وجاوزت به تصور القرون الوسطى وعصور التخلف - إذا كان جيل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن الدقيق بفضل تكوينه فإن أدب الشباب - عدا بعض أشجاره الباسقة - يعكس نزعات ولوعه بالتجديد فى الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن ينبع هذا التجديد من ضرورة فنية ، أو يكون معبرا عن وجهة نظر فى الكون والإنسان . ويرجع الانفصام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفقر اللغوى والتعجل والتأثر السريع بشذرات متفرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديد متأن لانتفاء الأدب الفنى والفكرى ، أو أبوته الفنية كما يسميها عبد الصبور<sup>(٨)</sup> .

إننا إذ نقرب من تصور عبد الصبور لثقافة الأدب وتكوينه الفكرى ، ودور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الإشعاع فى كتاباته . إن طموح الفنان إلى مجاوزة واقعه لا يعنى الانفصال عنه ، بل يعنى الكشف عن أوجه النقص فيه وسبل تخطيها . ولئن يتحقق هذا إلا إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلتقى الشاعر بالفلاسفة والأنبياء فى رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لا بد أن يجمع بين تلك الرؤية والقدرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث يعيد اكتشاف الحياة ويخلقها خلقا جديدا . والشاعر فى مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه «معادل له» ، وهو لا يفنى فيه ولكنه يقف إزاءه . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون «علاقته بنفسه أكثر وثوقا وحميمة من علاقته بالعالم»<sup>(٩)</sup> .

ويتوقف عبد الصبور عند التجارب الشعرية التى تقرب من هذا الفهم ويجد فى إيليا أبو ماضى صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الغنائية ونزعة التأمل فى ذاته ، وقادته هذه النزعة إلى تجاوز الأعراض النسبية سعيا وراء الجوهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكامنة فى نفس الإنسان أو عقله ، التى تتكشف له أسرارها إذا ما استبطن ذاته وتأملها . لقد استطاع أبو ماضى أن يكون أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطنع فى شعره لهجة حميمة وبساطة عميقة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال<sup>(١٠)</sup> .

وعلى حين حققت تجربة أبو ماضى استمراريته فى أصوات شعرية جديدة ، انطلقت بها إلى آفاق أكثر رحابة ، تراجع صوت على محمود طه ، على الرغم من أنه بهر عبد الصبور فى مطلع حياته ، وكان أثيرا لديه . لقد تميز شعر طه باتساع عالمه الشعرى ، وتعدد اهتماماته ، دون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ، ولم يستطع أن

وقدرته على استخراج المفارقة أو التناقض من المواقف الحياتية المتكررة<sup>(٨)</sup>.

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملا خصائص الموروث مندججة بتكوينه الخاص ومزاجه العصري ، ظاهرة متكررة في تاريخنا الأدبي ، تتحد من «ديوان الحياصة» لأبي تمام حتى «ديوان الشعر العربي» لأدونيس ، وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تحديد انتائه الشعري ، فإننا نجد أبا العلاء المعري يحتل عنده المكانة الأعلى في عالم الشعر العربي القديم . لقد أدرك روح الشاعر الضريع ، وبخاصة في لزومياته ، ذلك الحزن الهادئ المستدير قال به عن ظل المتنبي : وعكف على نفسه يتأملها ، ويستمد من ثرائها اللغوي والثقافي ، ويمعن في التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فينكشف لذهنه كثير من حقائق الحياة<sup>(٩)</sup>.

إن صوت أبي العلاء يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعملية الإبداع ، ويتألف مع منحى أصيل في تراثنا العربي ، هو التجربة الصوفية من حيث اتخاذها استبطان الذات سبيلا يحقق الوصول إلى المعرفة الحدسية . ولا تقتصر الوشائج التي تربط التجربة الفنية بتجليات الصوفية على التلاقى في المنطلق والغاية ، بل إن الشاعر يستمد من ثراء القاموس الصوفي ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتمييزها الدقيق بين مختلف أحوال الذهن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من ظواهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة .

ويستخدم المتصوفة المسلمون عدة مصطلحات للتعبير عما يطرأ على الذهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الوحي أو الإلهام أو الحدس ، فيطلقون مصطلح اللوامع<sup>(١٠)</sup> على الخواطر السريعة التي تنبع من حيث لا يدري الإنسان ، وتحيا في مسار عقله الواعي ، ولا يتجهها كد الذهن بقدر ما ينتجها حال الصفاء العقلي ، والطوائع وهي أيضا خواطر سريعة ولكنها أدوم مكثا من سابقتها ، وإن تعرضت إلى خطر الأفول . أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادي الذي يبده القلب وبضجؤه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . فالوارد إذن وثبة وجدانية عالية . وما الفن العظيم سوى وثبات وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود . والوارد يختلف عن دلالة الحدس البرجسوني الذي هو نوع من الفطنة الثاقبة ، أو هوقة شبه عقلية لنشاط عقلي . ومن خصائص الوارد بقاء أثره ، وضرورة أن يتبعه فعل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكف على ذاته يتأملها ، فتم عملية الانسلاخ عن الذات ، وتشخص الذات المنظور إليها كي تلقى فيها الذات الناطقة غير أنها وتخبر منها عناصرها من المراثيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والموجودات كافة ، وتؤلف بينها ، متخذة من اللغة ورموز الكلام مادة للتعبير .

إن استواء العمل الفني خلقا جديدا له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مضنية على طريق قلق ، يعبر عنها الصوفي بمصطلح التلوين والتحكين . ويوصف صاحب الرحلة بأنه يرتقى «من حال إلى حال» . أما في الفن فإن الفنان يجاهد كي يعود إلى الحال التي أوحى إليه الوارد الأول ، فهناك منبع في مكان ما يحاول الفنان أن يتصيد ويتصل به .

الشاملة ، وبخاصة في ديوانه «لزوم ما يلزم» ، وكذلك في كتابه النثرى «الفصول والغايات» .

أما القيمة الثانية الباقية في الشعر العربي فهي قدرة الشاعر على أن يلمس أخفى ما في الطبيعة وأدق ، وهو في الوقت ذاته جوهره وروحها ، ذلك هو عنصر الحركة . فالطبيعة ليست ثابتا مطلقا ، وإنما هي في حركة وتغير دائم ، وهذا التغير هو دليل النماء والحياة . وتبدو هذه الحركة في أتم عنفوانها في معلقة امرئ القيس . كذلك استطاع الشاعر العربي أن يقيم حوارا بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر في شعر أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص وغيرهما ، فينحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلطم السحاب ، أو يدفعه عن وجه الأرض ، أو يستغيث الشاعر - كما فعل أبو تمام - بالسحابة فتتهطل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيمزج بينها وبين عاطفته ، ويخلع عليها حالته النفسية . ولا يكفي الشعراء - وبخاصة أبا تمام والبحراني وابن الرومي - بهذا الاقتراب الحميم ، ولكنهم يثون الحياة البشرية في الطبيعة ، ويجعلون لها إرادة بشرية مريدة وفاعلة .

وإذا كان الشاعر العربي قد استطاع أن يقيم حوارا مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع الكائنات الحية الأخرى . وتبرز في الشعر العربي . إلى جانب صورة الناقة والمهابة والغزال والقطا . تلك العلاقة التدية بين الشاعر والمذنب كما تظهر في شعر امرئ القيس والمرقش الأكبر والفرزدق . قال المذنب يواجه الإنسان مواجهة الفارس للفارس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحيانا - كما فعل البحراني في قصيدته في المذنب - إلى توحيد تام بين وجدانه ووجدان غريمه الوحشي ، فكلاهما يطلب نجاة بموت الآخر . ويصور البحراني في هذه القصيدة حركة نفسية دافقة ، تحتشد بالتآلف والتضاد بين انفعال الشاعر وانفعال المذنب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التي اعترت كليهما قبل الانقراض الأخير .

ويمثل شعر الحب وجها من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ونفسية وبيئية كثيرة . وتعيش في الأدب العربي الجاهلي نظرتان إلى المرأة ، نظرة حسية تتحرى نموذجاً واحدا للجمال الأنثوي البض الفاره ، الذي يطلب كما تطلب غيره من المفانم ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتمييز الشخصي . وأما النظرة الأخرى فإنها تحل المرأة محلا عاليا . فتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها . وتتجلى هذه النظرة في الشعر العذري في بداية العصر الأموي . غير أن الشعر الجاهلي يسجل إلتفات بعض الشعراء إلى الحب الروحي ، وتظهر هذه التزعة في شعر المرقش الأكبر . والمرقش الأصغر ، والمخل السعدي وغيرهم . ومن أهم القيم الباقية في الشعر العذري ظهور ملامح رومانسية كثيرة ، شكلت رافدا أصيلا للانجاء الرومانسي في الشعر العربي الحديث ، من بينها المزج بين الحب والموت ، والولع بالوحدة والانفراد .

ويحتفظ الشعر العربي بقيمة أخرى مهمة هي القدرة على الوصول في بعض نماذج ، وبخاصة في شعر أبي نواس والمنخل الشكري ، إلى حس فكاهي راق ، يمتزج فيه اتساع نفس القاتل وذكاؤه وموهبته

فيرحل في أثره . وينفصل الفنان عن ذاته ، خلال تلك الرحلة المفضية . أو تنفصل الذات عن نفسها لتعينا وتعيد عرضها على مرآتها . ورحلة لشاعر أو الفنان إلى المعنى قد بصيها التوفيق في السيطرة على العمل وإحكامه فنيا . غير أنه قد يعثرها الإخفاق مثلما يخفق بعض الصوفية في الوصول إلى مرحلة التلوين والممكن .

والصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، وأن غايتها هو الظفر بالنفس . إذ تتمكن من الاتصال بالحقيقة العليا أو النور الكلي . إن هذه الغاية هي أيضا غاية العمل الفني . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو في حديثه عن المحاكاة والتطهير ، فمحاكاة المبدع للطبيعة ليست تقليدا لها بل تشكيلا أو تركيبا جديدا لعناصرها . تتدخل فيه موهبة الفنان الذي يتحرى الصدق الفني والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل الفني يحقق ذاته ، وفي هذا التحقق ظفرك الكبير بتلك الذات . وكذلك فإن متلقي العمل الفني ، فضلا عن أنه يكتسب لذة عقلية ، يقع على معاني الأشياء فتثير في نفسه مشاعر الخوف والرحمة فيتطهر منها . والتطهير بهذا المعنى ليس سوى تصفية للنفس وتهذيب لها ، فهو فعل أخلاقي غايته الظفر بالنفس في آخر الأمر <sup>(١١)</sup> .

ولا تقتصر أوجه التلاق بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من حيث المنطلق والغاية . على تلك الأوجه التي سبق ذكرها ، بل إن هناك من يجد تشابها بين أحوال الصوفية وبين تيارات أدبية معاصرة ، مثل الرمزية السيرالية ، باعتبارها صيغتين فئتين ، تطلقان العنان للخيال والأحلام . ويحدثنا شاعر معاصر من أكبر شعراء اسكتلندا فيا هو جونار أكيلوف قائلا إنه : « لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ شعر الشاعر المتصوف محي الدين بن عربي ، وأدرك أنه كان شاعرا سباقا إلى الرمزية والسيرالية معا » <sup>(١٢)</sup> .

• • •

وينجلي الرافد الثالث في كتابات عبد الصبور النثرية في تأكيده وإلحاحه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمي ، قديمه وحديثه . أو على حد قوله « دعوة بعض الأفكار العالمية للإقامة في لغتنا العربية » <sup>(١٣)</sup> والدافع وراء هذا الجهد المتأثر بالدعوى هو إيمان عبد الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمي ممتد ، وإنه ملك للبشر جميعا ، يستفيد لاحقه من سابقه ، فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد الخبرة الفنية والفكرية التي سبقته . ولن يستطع الفنان في أي موطن أن يكون جزءا من التراث الإنساني . ويحقق دوره بوصفه إنسانا مسئولاً في هذا الكون ، إلا إذا شعر بانتائه إلى هذا التراث ، وحاول جاهدا أن يتعرف على قممه . ويتخير منها آباءه وأجداده الفنيين .

وضيبي ان يحتل الشعر صدارة اهتمامات عبد الصبور ، وأن يحظى ت . س . إليوت لديه بالمكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما يشغل عبد الصبور في تجربة إليوت هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر الكبير . وتحقق هذه الرؤية في أعماله وكتاباته النقدية .

لقد جمع إليوت في شعره بين صدين ، أولهما الطابع السلبي لعالمنا المعاصر . وثانيهما الطابع الروحي الإيجابي للتقليد الذوق والفني في العالم القديم <sup>(١٤)</sup> . وبذلك التقى في شعره الماضي والحاضر في هيئة رموز يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودينية بالغة العمق . إن رجوع إليوت إلى الماضي ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا يتم - كما يرى عبد الصبور - عن نزعته هروبية زاهدة في الحضارة المعاصرة ، كما انهمه بعض معاصريه ، وإنما كان اتكاؤه على الماضي رغبة منه في عرض الحاضر بفقره الروحي عليه ، لكي يكون ذلك دافعا لأبناء هذا الحاضر لأن يتجاوزوا إملاقهم الروحي والفكري . وحين انطلق إليوت من مقولة بودلير إن العالم الحديث خرب ومزيف ، لم يقف عند ذلك الحد . بل جاوزه مشيرا إلى طريق الخلاص . ووجد إليوت خلاصه في العودة إلى الدين ، ورأى أنه يقدم تفسيراً لكثير من ظواهر الحياة والنفس والوجود التي عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الاتجاه يلقي هجوما عنيفا في عصر يزهي بالعلم والإحصاء والتقدم التكنولوجي فإنه يظل - على الرغم من ذلك - أحد الطرق المطروحة على الوجدان المعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تلمسها عند بعض الفلاسفة الوجوديين من أمثال كيركجارد وأتباعه حتى جابريل مارسيل . وفي محاولات متكررة لإحياء الدين في صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة اللاهوتيين ، كما أنه يمثل اتجاها ملموسا لدى قطاع كبير من مفكرى وفناني ما بين الحربين الأولى والثانية ، وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن إليوت إذن مجرد متنبئ بسقوط الحضارة المعاصرة نتيجة زيفها وخوائها . بل كان شاعرا واقعيا اتصل بالواقع وخاض تجربة الشك والحيرة والتردد ، وهي السمات التي عكستها أعماله المبكرة ، وبخاصة « أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك » . كذلك عرض رؤيته المتشائمة للعالم في قصائده « الرجال الجوف » و « الأرض الخراب » ، ثم انتهى إلى يقين عبر عنه في قصائده الدينية الشهيرة ، مثل « الرباعيات الأربع » .

إن معاناة إليوت في اتصاله بالواقع ، ورغبته في مجاوزته . هي سر جاذبيته التي خلقت له مكانة سامقة في عالمنا الشعري المعاصر . كما أن تعبيره عن رؤيته للعالم تتميز بحساسة لغوية فائقة ، غيرت مفهوم الشاعر المعاصر للقاموس الشعري ، وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية في الاستخدام في الحياة اليومية ، نقاس شاعريتها بمقدار صدقها في التعبير عن مدركات الشاعر الحسية والوجدانية التي يواجهها في حياته المعاصرة ، وانسجامها وتآلفها مع غيرها في السياق الشعري .

ولقد كان لإليوت - مثل غيره من كبار الشعراء - نظرية نقدية تصلح لتفسير شعره وتسهم في الحركة النقدية بصورة عامة . وتدور نظرية إليوت حول اتخاذ الشعر ذاته - لغته وصوره - منطلقا لدراسته النقدية . وهو يرمى بذلك إلى تصحيح مسار المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي لدراسة الأدب ، فالشعر ليس وثيقة تكشف عن عوارض نفسية أو دلالات اجتماعية ، وإنما القصيدة الجيدة كيان قائم بذاته ، منفصل عن صاحبه . والشاعر الحق عنده هو من يخفي عواطفه الخاصة وآراءه الاجتماعية وراء ستار من الموضوعية .



ومن التجارب الشعرية الأثيرة لدى عبد الصبور تجربة لوركا شاعر أسبانيا الشهير. لقد وفق لوركا إلى ضرب من المصالحة بين التراث والجديد. فاغترف من منبعين مهمين من منابع التراث في بلاده. أحدهما هو تراث الشعر العربي الأندلسي القديم، والآخر يمثل في أغاني طوائف العجرا أو الخيتانو. ولقد استطاع لوركا أن يقتنص جوهر هذا التراث العجري وروحه التي تجسدت في الرؤية الحسية المفتحة على مظاهر الحياة. والمنفعة باللون والظل والرائحة والملمس، وكأنها تحلظ العالم كله في كأس واحدة. لكنها أيضا رؤية حزينة. يهيمن عليها إحساس بالموت النكامن المتربص للانقراض دون نذير. وإذا كان لوركا قد اغترف من تراثه فإنه لم يستخذ أمامه. بل أخضع تلك الروح العجرية لأصالته الخاصة. وصاغ تجربته صياغة شاعر مثقف عصري. متأثر بالتراث العالمي وتيارات الفكر المعاصر. بقدر تأثره بتراثه القومي الخاص<sup>(١٥)</sup>.

إن الأمم ذات الحضارات القديمة تواجه في فترات من تاريخها بضرورة اتخاذ موقف حضارى يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصرتها في صيغة ملائمة تحقق تجدها. ولقد واجهت اليونان في أوائل هذا القرن، كما واجهت الأمة العربية في نفس الوقت تقريبا. مشكلة بناء شخصيتها القومية. واعترض مسيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتغريب، تمثل أوجه في الحضارة الإغريقية والبيزنطية، وتمثل الثاني في التزعة العقلانية والنفعية كما ظهرت في الفكر الغربي الحديث. واستطاعت العقلية اليونانية الحديثة أن تصل إلى هذا التوازن الذي نجلى في أدب كبار شعرائها وفنانيها. من أمثال كزانتراكس.

ويعد كزانتراكس نموذجا لتوفيق العقلية اليونانية المعاصرة في حل مشكلة الأصالة والمعاصرة. ويتمثل الإطار الفلسفي لأعماله<sup>(١٦)</sup> في فكرتين محوريتين. يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون. وهى فكرة الوثبة الحيوية أو الطفرة الحيوية. بمعنى أن الحياة خلق مستمر يتجه إلى أمام وتتخلله وثبات دافعة تهدف إلى الارتفاع بالمادة لكي تخلق كائنا يتخلص من الحتمية الميكانيكية. أما الفكرة الثانية فتنبع من فلسفة نيتشه ونظريته في الفن. ومفادها أن الفن العظيم ليس سوى محصلة التوفيق بين الإلهين الإغريقين «أبوللو» إله التصميم والإحكام ورمز العقل، و«ديونيسوس» إله الخمر والحياة والبهجة ورمز النشوة والإفهام. والفن توحيد بين الإفهام والصقل في صيغة محكمة.

إن كزانتراكس يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هى أوليس كى يدير حولها ملحمة الشعرية العظيمة، التى تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت. ويلتقط الشاعر اليونانى المعاصر طرف الحكاية من أوديسة هوميروس. ويطلق أوليس في رحلة جديدة ليست في الجزر وأهوال البحار وإنما في الزمان والأفكار. وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآخيين وبداية عصر العقل الذى تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان، ثم نمو الوعي المسيحى في نفس أوليس وإحساسه بالمسئولية تجاه الجنس البشرى، وصراعه من أجل خلاص العالم. حتى يرى موته بنفسه، أو يرى صورته وهو يموت. وتصبح ذاكرته سجلا يحوى الكون كله بمخلوقاته وفلسفاته المتباينة. إن العودة إلى التراث هنا توظف لخدمة المعاصرة. وتنحطى المحلية إلى آفاق العالمية.

إن عبد الصبور عندما يتصدى لصنع قيم ثقافية جديدة لا يكتفى بتقصي العناصر المكونة لرؤية العالم عند طائفة من أهم أصوات العصر الشعرية. بل يحرص في نفس الوقت على التعريف بعدد كبير من الشعراء وتقديم نماذج من شعرهم. وكأنه يؤكد عمليا عالمية الثقافة وانتماءه إلى التراث الإنسانى. قديمه وحديثه. هذا في حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهمية اتساع آفاق ثقافة الشعراء والأدباء العرب المحدثين. فالقدر الكافى للإلمام بتلك التجارب الشعرية المهمة ليس سوى حافز ومنشط لشهيتهم الفكرية. يدفعهم - فيما كان يأمل عبد الصبور - إلى التعرف على إبداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة.

وتبدأ سياحة عبد الصبور الشعرية من كفافيس الشاعر اليونانى السكندري المولود<sup>(١٧)</sup>. والشعراء الروس: بوشكين<sup>(١٨)</sup> وماياكوفسكى<sup>(١٩)</sup> وافتشكو وفوزنسكى<sup>(٢٠)</sup>. والشاعر الفرنسى سان جون بيرس<sup>(٢١)</sup>. والشاعر السويدى جونار أكيلوف<sup>(٢٢)</sup>. كذلك يهتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتبون بالإنجليزية والفرنسية ومنهم إيمى سيزور. الشاعر المارتنيكى: وليو بولد سنجور. رئيس جمهورية السنغال السابق وشاعرها الكبير: وكريستوفر أوكيجو. وهو شاعر نيجيرى: وكويزى برو من غانا<sup>(٢٣)</sup>. وإلى جانب ذلك يلتقى عبد الصبور نظرات خاطفة على الشعر الأمريكى فى الستينيات. ويمثله روبرت لوبل وريتشارد ولير<sup>(٢٤)</sup>.

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمية ويتوخى في عرضه للأعمال التى يختارها الإحاطة بالخطافة بحياة الكاتب المسرحى أو الرواى وأعماله. مركزا على الأفكار الأساسية التى تدور حولها أهم هذه الأعمال ومتنصيا. فى بعض الأحيان. قيمة إضافة الكاتب - فى مجال إبداعه - إلى الخبرة الفنية والفكرية السابقة عليه. وحين يتقدم الشاعر لمناقشة عمل فنى فإنه لا يشهر مبضع الناقد أو مشرطه. وإنما يتقدم رفيقا هينا. بمد يده الودود إلى الأيدى الممتدة عبر الزمن لأعلام الفكر والفن. يدعوهم للحديث والمسامرة. فى حديث الأصدقاء العظام ثراء للنفس والفكر. أراد عبد الصبور أن يشركنا فيه ويطلعنا عليه. وكأنه ما قرأ وعرف وتنقف وجاب فجاج الأفكار إلا ليزداد تحكما فى أدواته التعبيرية التى تمكنه من تغيير النسيج الثقافى المحيط به.

أما دائرة عبد الصبور فى مجال المسرح فتشمل شكسبير وتشيكوف وأثر ميلر ويوجين أونيل وجون أوزبورن وتنسى وليامز وبيتر فايس وفردريك دورنجات وأرابل وأونسكو ويكيت ومولير وغيرهم<sup>(٢٥)</sup>.

وفى مجال الرواية يتحاور عبد الصبور مع كثير من التجارب الحديثة. فيتوقف عند همنجواى وتنسى وليامز وإيليا إهرنبرج وديستوفسكى. ويحيط بكزانتراكس وسيمون دى بوفوار وارسكين كالدويل ومارسيل بروست وجيمس جويس وكافكا<sup>(٢٦)</sup>.

لقد سعى عبد الصبور إلى تفهم أبعاد واقعه التاريخية والسياسية بنفس الاهتمام الذى سعى به إلى تعميق وعيه بتراثه الأدبى والتراث العالمى. واختار أن يحمل مسئولية رؤية تظمح إلى خلق بيئة ثقافية مستنيرة وواعية.

من ظلم المعاصرة ، ومنطلقا حيث تورق كلياته وتزهر ، كالشجرة الطيبة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء .

ولما كان « انحدار المياه إلى منبع النهر حتما » (٢٧) فإن عبد الصبور قد آتب من رحلته مثقلا بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال البلاد ، ولكنه عاد ليوغل في رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متخففا

## • هوامش :

- (١) كتابة على وجه الريح ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٤ .
- (٢) عندما أوغل السندباد وعاد ، العربي - أكتوبر ١٩٧٩ .
- (٣) سلسلة مقالات بعنوان « حول أدب الشباب » ، رحلة على الورق ، القاهرة ١٩٧١ ص ٧ - ٢٧ .
- (٤) كتابة ... ص ٦٨ - ٧٠ .
- (٥) نفسه ص ٤١ - ٥٨ .
- (٦) نفسه ٥٩ - ٧٨ ، و « مشارف الحسين » ، الدوحة ، أغسطس ١٩٨٠ .
- (٧) حبات في الشعر ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١١١ .
- (٨) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٧٣ .
- (٩) مدينة العشق والحكمة ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٧ - ٨ ، وفي « أصوات العصر » بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩ - ١٠ ، وكتابة على وجه الريح ، ص ٧٩ - ٨٦ .
- (١٠) لمزيد من التفاصيل عن تأثير عبد الصبور بالتجربة الصوفية انظر « حبات في الشعر » ص ٨ - ١٢ .
- (١١) حبات في الشعر ١٥ - ١٧ .
- (١٢) كتابة ... ص ١٠٠ .
- (١٣) نفسه ص ١٣٢ .
- (١٤) مشارف الحسين ، الدوحة مايو ١٩٨١ ، كذلك ناقش عبد الصبور تجربة إليوت في « أصوات العصر » ص ١٢٢ - ١٢٥ ، وفي « حبات في الشعر » ص ٩٠ - ٩٧ ، وفي كتابة على وجه الريح ، ص ١١٨ .
- (١٥) مدينة العشق والحكمة ، ص ١٣٠ - ١٣٦ ، وانظر « حتى نقهر الموت » بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٨٩ - ١٩١ .
- (١٦) يناقش عبد الصبور الإطار الفلسفي لتجربة كوانتراكس في « كتابة على وجه الريح » ص ٢٠٥ - ٢٠٧ ، ويناقش أعماله في « وثيق الكلمة » ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦٣ - ٧٣ .
- (١٧) حبات ... ص ٢٣ - ٢٧ - ٢٩ ، وانظر أيضا « كتابة على وجه الريح » ، ص ٢١٩ .
- (١٨) وثيق الكلمة ، ص ٨٨ - ٩٨ .
- (١٩) أصوات العصر ص ٧٠ - ٧٤ .
- (٢٠) حتى نقهر الموت ص ٥٧ - ٦٠ .
- (٢١) كتابة ... ص ١٨٩ - ١٩٢ .
- (٢٢) نفسه ، ٩٩ - ١٠٦ .
- (٢٣) حتى نقهر الموت ، ص ١٩٨ - ٢٠٠ .
- (٢٤) وثيق الكلمة ، ص ١٥٧ - ١٦٠ .
- (٢٥) يناقش عبد الصبور تجربة مسرح اللامعقول عند دورانت وأونسكو ويكييت في « حتى نقهر الموت » ص ١٥٦ - ١٦١ ، كما يناقش في نفس الكتاب مسرح يوجين أونيل ، ص ١٤٢ - وأرثر ميلر ، ص ١٤٤ - ١٤٨ ( أعيد نشر هذا المقال في « مدينة العشق والحكمة » ص ١١٩ - ١٢٨ ) ويتر فليس في « وثيق الكلمة » ص ٣٦ - ٤٥ ، ويتعرض للشكوك التي حامت حول كتابة شكسبير لمسرحياته المعروفة في « كتابة على وجه الريح » ص ١٠٧ - ١١٦ ، وفي « مدينة العشق والحكمة » ص ٤١ - ٥٤ ، ويناقش في الكتاب الأخير مسرح تشيكوف ص ٧ - ٢٦ ، وأوزبورن ص ٢٧ - ٣٩ ، وتينسي وليامز ص ٧٢ - ٩٠ ، وموليير ص ١٠٠ - ١٠٤ ، ومسرح آرايل في « كتابة على وجه الريح » ص ١٤٥ - ١٦٠ .
- (٢٦) يرى عبد الصبور أن أهم سمات أعمال همنجواي تحطيم الحاجز التقليدي بين الكاتب والمخاطب ، أو رجل الكلمة ورجل الفعل ، « أصوات العصر » ص ٨٠ - ٨٥ ، أعيد نشر المقال في « مدينة العشق والحكمة » ص ٦٥ - ٧٤ ، ويناقش عبد الصبور رواية « حريف امرأة أمريكية » لتينس وليامز في « أصوات العصر » ص ٩١ - ١٠١ ( أعيد نشر للمقال في « مدينة العشق والحكمة » ص ٦٥ - ٧٤ ) ، ورواية « البحث عن الزمن المفقود » للارسل برست في « أصوات العصر » ص ٨٦ - ٩٠ ( أعيد نشر للمقال في « مدينة العشق والحكمة » ص ٩٢ - ٩٧ ، ويقدم ثلاثة أعمال لسيمون دي بوفوار في « النساء حين يتحطم » بيروت ١٩٧٨ ، ص ٨ - ٤٣ ، ورواية لأرسكين كالدويل في « النساء ... » ص ٤٥ - ٧٧ ، ورواية « الجلد » لكرؤيوز مالبارته في « النساء ... » ص ٧٩ - ١٠٩ ، ورواية « ذوبان الجليد » لاييليا إرنينورج في « النساء ... » ص ١١١ - ١٥٦ ، ( أعيد نشر المقال في « مدينة العشق والحكمة » ص ١٦٩ - ١٨٠ ) .
- كذلك يتعرض عبد الصبور لمناقشة رواية « العيط » لديستوفسكي ، ويشير إلى رؤية الكاتب للحياة التي تلخص في مقولة كيركجارد إن الوجود البشري في جوهره عذاب ديني ، وأن الخلاص الديني والأخلاقي هو غاية الحياة . انظر « كتابة على وجه الريح » ص ١٦٧ - ١٧٢ ، وفي مناقشته لرواية زوربا لكونتراكس يتلخص إلى أن محور الرواية يدور حول الطموح إلى الوصول إلى المطلق عن طريق التأمل والمجاهدة الصوفية وهو موقف شخصية المثقف في الرواية ، ويقابله موقف « زوربا » الذي لا يعرف المطلق ولكنه يتقمس في متع الحياة النسبية ويعمقها فيجعل منها مطلقا لمطلعه ويصنع حذمه للمهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . « كتابة على وجه الريح » ص ٢٠٥ - ٢١٠ .
- (٢٧) عندما أوغل السندباد وعاد ، العربي - أكتوبر ١٩٧٩ .



مركز تحقيقات كتابية علوم إسلامية



# نفسه الموت

□ نصار عبدالله

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش في زمان ومكان معينين بمقدار ما كانت جزءا حيا ونابطا من مسار تاريخنا القومي في مرحلة مهمة من مراحلها. حقا إنه لا ينتمي إلى تاريخنا السياسي المباشر قدر انتهائه إلى تاريخنا العقلي والروحي، لكن ليس التاريخ الحقيقي لأمة من الأمم - فيما يرى كثير من المفكرين - هو تاريخها العقلي والروحي؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى - من لم - إذا قلنا إن موته قد كان - وينبغي أن ينظر إليه - باعتباره حدثا قوميا بكل ما في الكلمة من معنى.

أو فيما يتعلق بتجديده للعقل العربي ذاته، وهو ما يتبدى في كثير من كتاباته<sup>(١)</sup>، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذي نعرض له؛ بل لعلنا لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التي يمكن أن نتعقد بين أعمال سائر عمالقة التجديد ومنجزاتهم في تاريخنا الحديث، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوي وانتهاء إلى صلاح عبد الصبور نفسه - لعلنا لو فعلنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة في جميع الحالات. إننا في المستويات الثلاثة التي أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة العمالقة الأفذاذ على تباينها وتنوعها ما هي في صميمها إلا معركة واحدة متعددة المواقع والأدوات؛ إنها - في حقيقة أمرها - محاولة لقهر الموت. والموت الذي نعنيه هنا، والذي يعنيه صلاح عبد الصبور في كتابه هذا، ليس هو الموت الفردي بداهة؛ ليس هو موت هذا أو ذاك من آحاد الناس؛ وما هو كذلك بالموت المادي، ونعني به توقف الأعراض والوظائف المادية الظاهرية للحياة؛ ليس هو الموت المادي إلا بمقدار ما يتصل هذا الموت بالموت الحقيقي، ألا وهو الموت الروحي للأمة. إن الأمة قد تنداعى من الناحية المادية، وقد تشرف على الفناء، أو يحيل إلينا أنها كذلك، لكنها سرعان ما تولد من جديد إذا كانت تحمل في أعماقها المكونات الحقيقية للحياة، وإذا كانت هذه المكونات ما تزال بعد قادرة على الحصب والنمو والتجدد.

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا تجسيدا لوجدان أمتهم وضميرها ونزوعها الدائم إلى تجاوز ذاتها؛ واحد من أولئك الذين يصدق عليهم وصف الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون بأنهم يقفون أمام مجتمعاتهم فيجذبونها إلى الأمام ولا يقفون وراءها ليدفعوها من الخلف. إنه التجسيد للوثبة الحيوية *l'elan vital* في التعبير البرجسوني، تلك التي تضيف إلى المجتمع البشري إضافات نوعية، فتطور بمقتضاها ملامحه الوجدانية والروحية، وترقى بفضلها عناصر الحياة فيه، وينقل بفاعليتها من حال إلى حال.

إنه باختصار واحد من الذين عاشوا لكي يردوا عن مجتمعاتهم غائلة الموت!

.. والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التي يمكن أن نتعقد بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة، أو التي تبدو للوهلة الأولى متناثرة، كذلك التي يجمعها هذا الكتاب «حتى نقهر الموت»، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام في توسيع دائرة التساؤل وسعينا إلى الناس الصلة التي يمكن أن نتعقد بين مجموع أعمال صلاح عبد الصبور وإنجازاته، سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر العربي وتنظيراته لهذا التجديد، أو ما يتعلق بتطويره للمسرح الشعري العربي، بل خلقه إياه خلقا فيما يرى البعض،

فكلمة الرينيسانس - فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور - إنما تعني الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ؛ فما كان الكيان الأوروبي القديم هو الذي ينهض من رقدته شاباً فتياً مملوئاً بالعنفوان ، بل إن هذا الكيان القديم قد تمحّص عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : « ربما كانت كلمة «الرينيسانس» ورسوخ معناها في الضمير الأوروبي الحديث هي سر تقدمه ؛ فأوروبا حين ولدت من جديد . لم تحاول أن تحيي القديم وتلزمه ، بل حاولت أن تبني حياة جديدة بعد تمثّل القديم . لقد فشت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها . بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصلح للحياة . إيماناً منها بأن المولود الجديد ينبغي أن يعيش في جو جديد ، ومناخ جديد . لأنه سيواجه ظروفًا جديدة » (٥) .

وها نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر نعيش هذه الولادة الجديدة التي عاشتها أوروبا قبلنا ببضع قرون ؛ ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمتنا قد بلغت من الشيخوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما ؛ إما أن نموت ، وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكامنة في أعماقنا قد هيأت لنا أن نولد مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعالم الغربي عاملاً من عوامل التعجيل بالأمم الخاضع ، لم تكن ولادتنا - برغم ذلك كله - ولادة يسيرة ؛ لقد كانت وما تزال عسيرة بالغة العسر . وقد ضاعف من عسرها وإرهاقها أن كياننا الروحي والعقلي يشتمل على ثلاثة أنماط أو ثلاثة اتجاهات فكرية هي أقرب إلى عناصر الموت لا إلى عناصر الحياة . أولها الاتجاه المحافظ ، ذلك الذي يرى الخير كل الخير في المحافظة على ما هو قائم والتمسك به . وأقل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد عمى عن الحقيقة ، أو تعامى عنها . أو جبن عن مواجهتها وظل متشبهاً بالأوضاع والقيم الراهنة ، حتى حينما تثبت بوضوح أنها أعجز ما تكون عن تلبية متطلبات العصر . وليس شراً من هذا الاتجاه إلا «الاتجاه الثاني» ذو النظرة السلفية ؛ إن هذا الاتجاه الثاني قد أدرك جانباً محدوداً من الحقيقة وهو عجز الأوضاع القائمة وإخفاقها عن أن تقدّم مقومات الحياة المنشودة . غير أنه - بدلاً من أن يجد بصره إلى أمام - استدار إلى خلف وارتد إلى الماضي محاولاً أن يبعثه برمته مرة أخرى ، وأن يصوغ الحاضر على هيئته ، متوهماً أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولها . ثم يأتي الاتجاه الثالث وهو «الاتجاه المستغرب» . وهو ليس خيراً من الاتجاهين السابقين ، أو هو - إذا شئنا الدقة - ليس خيراً منها في صورتين من صورته - أولاهما سطحية زائفة . تدعو إلى مجرد خلع الجلد العربي وارتداء قشرة أوربية بدلاً منه . وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوروبيين سواء بسواء . وثانيتهما صورة مدمرة . تدعو إلى اطراح الماضي كله ، وقطع دابر الجسور التي تربطنا به . ومحو تراثنا العربي بأسره في مجالات الحياة كافة دون تفرقة في مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إنها -

باختصار - نظرة تدعونا إلى الفناء في الكيان الأوروبي وتقليده في كل شيء . دون اختبار أو تبصر ، ابتداءً من طريقة نظر أبنائه إلى الأمور . وانتهاءً إلى مظهرهم الخارجي وسلوكهم . بما في ذلك مشيتهم وطريقة ارتدائهم لملابسهم وطريقة تحييتهم لبعضهم البعض . أو حتى تقاليدهم

إن المكونات الحقيقية لحياة مجتمع ما لا تتمثل في عناصر وجوده المادى قدر ما تتمثل في عناصر وجوده العقلى والروحي ، تلك التي لو تقبنا عنها لوجدناها دائماً كامنة في ذلك الوعاء الخالد المقدس : الفن . وكأنما الفن في النهاية هو روح الأمة الذي لا يحوز عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور «الإنسان الفرد لا يملك للموت رداً ولا دفعا ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجراً فوق حجر . وتجعل منها نصباً ، وتستطيع أن تلوى ألسنتها بنغم بلهمها الحماسة في العمل . أو تتقدم به قرى للأمة ؛ تستطيع الأمة أن تقهر الموت بالفن . وحين تترك الأمة سر الخلود ، يتقدم طبيعتها الموهوبون لبيدعوا لها نظام أمجادها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندئذ في هذه الأبدى الموهوبة والألسنة الفصيحة . وحين يولد فنان ، تعرف الأمة أنها قد قهرت جيشاً من جيوش الموت » (٦) .

الفن إذن هو خلود الأمة الحق . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجله بريخت عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب ؛ انتصرت في الأولى ، وأكدت انتصارها في الثانية ، وانهارت في الثالثة ، وحين انهارت انسحبت من التاريخ وكان هذا المجد كله لم يكن . وذلك لأنها لم تستطع أن تبذل شيئاً (٧) .

ثم ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن أمتنا العربية فيسأل : « من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكيمنا القومي محمد العظيم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت خبائه ، ففارقوا في الأرض والتاريخ . فلاسفة وفقهاء وشعراء ومؤرخين ونافذين وأهل جدل . ومصورين وبناء مآذن وناحى رخام وحجر ، وناقش منابر ومشريات وشبايك . ومرتلين للقرآن بالقراءات السبع والعشر ، وقصاصين للملاحم والبطولات على أنغام الربابة والمزمار .

ومن نحن ، وما حاضرننا ومستقبلنا ، وكيف ستذكرنا الأجيال القادمة بل الأمم القادمة ، إذا لم يبق منا شعور فيع أو فن رائع ؟ » (٨) .

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العقلية والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفاً ، بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحاً ، وبخاصة في هذه المرحلة من تاريخ أمتنا العربية ، التي ما هي في الحقيقة إلا ميلاد جديد ، ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من النمو فالازدهار ثم الشيخوخة فالنداعى الذي ساعد عليه توقف حياتنا الروحية عن الحصب والتجدد فترة من الوقت ، وانقضاء الأمم الأوربية علينا - تلك الأمم التي مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا في تجديد شبابها الروحي والمادى ، فاجتمع لها من أسباب التفوق الثقافي والتكنولوجي ما جعلها تمنح في نهش أوصالنا .

ومع هذا فما نحن أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر . مازلت نعيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذي سبقتنا إليه أوروبا وعاشت فيها بين القرنين الرابع والسادس عشر . وهو ما عرف في التاريخ باسم «عصر الرينيسانس» The Renaissance . الذي ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإنها لترجمة من شأنها أن تعجب عن أذهاننا الطبيعة الجوهرية لذلك الحدث الذي شهدته أوروبا ؛



في دفن موتاهم ! وما هكذا يكون الميلاد الجديد . وما هكذا ولدت أوروبا الحديثة . وما هكذا ينبغي أن تولد الأمة العربية الحديثة .

إن الميلاد نوع من التفاعل والتمازج المثير الخصب . وهكذا ينبغي أن يكون تمازجاً بين عناصر الحياة في تراثنا وعناصر الخصب في معطيات العصر .

ولقد كان فكرنا السياسي - فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور - هو أسبق مكونات حياتنا الفكرية إلى إدراك هذه الحقيقة ، إذ استطاع الفكر السياسي في مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر أن يقيم هذا التمازج المنشود . استطاع هذا الفكر - فيما يرى صلاح عبد الصبور - أن يقيم النسوية المطلوبة بين الرافدين الأسدين . «رافد المكان الذي يتمثل في موقعنا الجغرافي وتاريخنا الحضاري ومفومات شخصيتنا القومية . ورافد الزمان الذي يتمثل في هذه الحقبة من تاريخ العالم المعاصر . بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمي والتكنولوجي»<sup>(١٢)</sup> . وهكذا انبثقت النظرة العربية الحديثة عملياً للطابع وإن احترمت الدين ، مثبتة انتماء بالتاريخ . وإن استشرفت الأفق الواسعة للحاضر . من كل ثمرات الفكر الإنساني . بريئة من الاستعلاء والتعصب وضيق الأفق<sup>(١٣)</sup> .

والسؤال الآن هو : هل استطاع أدبا وقتنا أن يقيم مثل هذه النسوية . وأن يحقق مثل هذا التمازج ؟ هل استطاع أدبا وقتنا أن يولد ولادة جديدة تكون تعبيراً عن هذه الولادة الشاملة الجديدة التي نعيشها أمنا ؟

من هذا المنطلق يبدأ صلاح عبد الصبور جولته في أدبنا المعاصر من شعر ومسرح وقصة . عبر فصول كتابه «حتى نقهر الموت» . إنه يفتي وقد تسلح بزد من وجدان الشاعر الخفي . كما تزود بأدوات الناقد الفني والفكر الاجتماعي والسياسي في نفس الآن . يفتي مفتشاً في عتات الأدبي المعاصر عن عناصر الحياة الجديدة . يفتي عمولاً أن يستكشف إلى أي حد يمكن القول عن عتات الأدبي إنه ينتمي إلى أمة تولد ميلاداً جديداً . إلى أي حد استطاع أدبا أن يقهر الموت فأصبح بذلك معبراً عن أمة قدرة على قهر الموت ؟ وهو يبدأ بالشعر فن العربية الأول<sup>(١٤)</sup> . بل إنه فن القبول جميعاً في العالم قاصبة إذا ما نظرنا إلى جوهره وإلى معناه الأصيل من حيث هو أسلوب في النظرة للحياة والأشياء . لا من حيث هو إطار من الوزن والقافية . وبهذا المفهوم الأصيل للشعر نسمع معناه حتى نيكاد يصبح مرادفاً لمعنى الفن ذاته في صورته كافة . أنشأ نصف الملوحة الرائعة أو الخيال الجميل بأنه شعر ؟ وكذلك اللحن الموسيقي لبدع . والرواية النابضة المتدفقة .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بالنظر إلى عتاتنا الشعرية المعاصرة في ضوء ما خلفه لنا تاريخ الأدب العربي من كم شعري هائل يتدحرج عصوره الضوئية . وهو يلتقط بنظرة الواعية عناصر الوهن والقصور في شعرنا العربي القديم . مقارناً إياها بعناصر الخصب والنداء في الشعر لأوربي بعد عصر النهضة . مسجلاً الحركة الشعرية العربية الجديدة - وقد كان هو واحد من أهم روادها - أنها استطاعت أن تحقق المرح العضوي بين هذين الرافدين المتقابلين . إذ استطاعت أن تقدم شعراً ينطق بكل خصائص العصر . دون أن يفقد اتصافه بجذوره العربية .

إن أول نقائص الشعر العربي القديم تتمثل في عدم الالتفات إلى ذلك التمازج الأساسي بين ماهو شعر وماهو نظم . لقد اختلط على كثير من شعراء القدماء ذلك التمازج الذي يفصل بين جوهر الشعر والإطار الذي يحيط به الجوهر ، وتوهوا أن امتلاكهم للإطار يعني بالضرورة امتلاكهم للشعر . ومن ثم جاءت أشعارهم في كثير من الحالات نظم جملة هاء . لا حبة فيه . يحدثنا صلاح عبد الصبور أنه حين كان يعمل شاعراً كان يدرس لتلاميذه إحدى قصائد شوقي الشهيرة . ومنها هذا البيت

والدين يسر . والخلافة بيعه . والأمر شوري . والحقوق قضاء

فصوب إليهم أن يفكروا عنه أربطة الوزن والقافية ليصبح على النحو

والدين يسر . والخلافة بيعه . والأمر شوري . والحقوق قضاء . والدين يسر . ثم سألهم : هل بقي بعد هذا في البيت شعر ؟<sup>(١٥)</sup> .

لقد كاد هذه التفتية مبرراتها التاريخية التي ربما حدث بنا إلى اغتفارها . من جهة ما - لأسلافنا الشعراء - ولكن غياب هذه المبررات في زماننا يجعلنا نحجم عن اغتفارها للشاعر المعاصر . ومن أهم هذه المبررات ما يتمثل في الطريقة التي كان يتم بها تلقى الشعر العربي في عصوره القديمة . التي تتمثل في الإنشاء ، وهو ما يفترض محفلاً من الجمهور بتوجه إليه الشاعر بإنشاده . في مثل هذه العلاقة الحضورية بين الشاعر وجمهوره كان لابد من جبهة الصوت . وعلو النغمة الموسيقية . ووجود المواضع المنظمة الكيفية بتنظيم التلق والتوحيد بين جمهور المستمعين . وهكذا عني الشعراء القدماء بعناصر النظم ، وكان هذا على حساب عناصر الشعر ذاته في كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع الطباعة . لم يعد الإنشاء هو الوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر إلى المتلقي . وأصبح القارئ يلتقي منفرداً بالشاعر على صفحات صحيفة أو مجلة أو كتاب . لا يحتاج إلى نغمة عالية توقد انفعالا مباشراً ومشاركاً بينه وبين غيره . ولا يحتاج إلى وقفة واضحة معينة تلتب عندها كفاه وأكث المتلقين بالتصفيق . وهو كذلك يستطيع - في قراءته للقصيدة - أن يتحول بين أجزائها جيئة وذهاباً . يتوقف ما شاء عند بعض المواضع . ويسرع ما شاء عند مواضع أخرى . دون الحاجة إلى تقطيع القصيدة إلى أبيات محددة يسهل عليه استيعاب كل منها على حدة . كما هي الحال في موقف الاستماع الجماعي إلى القصيدة عن طريق الإنشاء .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك ما يتمثل في عدم إيمان شعرائنا القدامى بأهمية صنيعهم للحياة من حيث دورهم في تشكيل وجدان الأمة وصياغة ذوقها . ولذلك قل احتفائهم بالثقافة العامة . فيما عدا استثناءات قليلة من أبرزها «أبو العلاء المعري» : «فينا كنا نجد الجدلين والكلاميين والفلاسفة يخوضون في المعارف الشائعة في عصرهم . كان الشعراء يكتبون بحفظ التراث الشعري وتجويد الصياغة وإحكامها .

ومن هنا قل في شعرهم ذلك الطموح إلى استشراف المعاني الكلية . وندرت في نتاجهم روح المغامرة الفكرية والفنية التي يشرف بها الشعر

ويسمو<sup>(١١)</sup>

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك أنه قد غابت عنه - في الغالب الأعم من نماذجه - تلك السمة التي نعدها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل ، بل كل فن أصيل . إنها تلك السمة التي أصبحت في زماننا هذا أهم المسلمات التي تمخضت عنها الحركة النقدية الحديثة ، ابتداء من «جون فريدن» حتى «ليفيز» في المدرسة الإنجليزية وما يناظرها في سائر المدارس الأدبية . هذه المسلمة تتمثل في أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد ، حتى حين يعبر الشاعر عن مواعج الجماعة وآلامها وآمالها فإنه يعبر عنها من خلال فرديته الخاصة . إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا ، فلا هو صوت جماعة من الناس ، ولا هو صوت يتجه إلى جماعة بعينها من الناس . وهذه حقيقة تزلزل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهي أن البلاغة هي مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . إن البلاغة - كما يراها النقد الحديث ، إن جاز استخدام لفظ البلاغة في هذا السياق - هي على العكس من ذلك تماما . إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه . وما كانت هذه المسلمة بالهينة في تاريخ الفن ، فهي فيما يرى صلاح عبد الصبور الدافع الأساسي للمغامرة عند الفنان ، ومن ثنائياها ، فيما يرى ، ولدت كل حركات التجديد الشعرية ، من الرومانتيكية ، إلى الكلاسيكية الجديدة ، والسريالية ، والرمزية ، والبرناسية ، وغيرها .

من خلال هذه المعطيات كلها ولدت حركة الشعر العربي الجديد (الشعر الحر) ، لغة عربية قديمة لكنها ذات قاموس معاصر ، وبناء عضوي متأسس لا مجرد قوالب مرضوسة إلى جوار بعض ، أو مكومة فوق بعضها البعض ، ونبرة هامسة تنفذ إلى الأعماق دون أن تخرق طبلة الأذن ، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستمد أساسها من عروض الشعر العربي القديم ذاته ، بعد أن طوعته وأعادت تشكيله على نحو يتناسب مع تشابك هذه الموسيقى الجديدة وتعقيدها ، ثم هي في النهاية - أو في البداية - أصوات متفردة لشعراء متفردين ، يعي كل منهم ثقافة عصره ويحسن تمثيلها ، ويدرك في الوقت ذاته مسئوليته نحو الارتفاع بمستوى وجدان أمته وإعادة صياغة ذوقها وحساسيتها .

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأثبتت أصالتها وحيويتها ، وبرهنت على أنها المولد الحقيقي الجديد للشعر العربي ، وأن سائر المحاولات السابقة ، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية الحديثة ، ممثلة في محمود سامي البارودي ومن سار على نهجه من تخلص الشعر العربي من التكلف والتصنع والركاكة والعودة به إلى روحه الأولى ، أو ما يتمثل بعد ذلك في تجديدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لذاتية الشاعر وتفرده ، ومن عناية مكثفة بالأخيلة والصور ، ومن كسر لربابة القافية الواحدة في القصيدة ، والتوسع في الاعتماد على المقطوعات الثنائية والرابعة والخامسة .

إن كل هذه المحاولات لم تكن في جوهرها إلا محاولة لبث الحياة في الجسد القديم ذاته ، أو هي - على أحسن الفروض ، وفي أكثر صورها

تطورا - لم تكن إلا محاولة للتخلق ، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التي تحققت على يد مدرسة الشعر الجديد .

هكذا ولدت هذه الحركة ونمت وازدهرت ، برغم الهجمات التي شنتها عليها عناصر الجمود والموت من الاتجاهات السلفية والمحافظة ، تلك الهجمات التي بلغت ذروتها بالذاكرة الشهيرة التي تقدم بها الأستاذ عباس العقاد إلى الدولة مطالبا إياها أن تحجب عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذي يزعمه أصحابه شعرا في رأيه .

ولئن كانت ولادة الشعر العربي الجديد قد بدت عسيرة بالغة العسر لم يكن مولد القصة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة . ذلك أن تاريخ الأدب العربي لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب ، ولم يخلف لنا تراثا منها يتسكك به السلفيون والمحافظون . فالرواية - على سبيل المثال - هي ثمرة من ثمرات نمو البرجوازية الأوروبية في العصور الحديثة ، إنها ثمرة لاختراع المطبعة ، ونمو النثر أداة من أدوات التعبير . إنها إطار أوروبي استعاره رواد الرواية في بلادنا ، ومزجوه بالبيئة العربية ، أشخاصها وأحداثها ومواقعها ، فكان المولود الجديد «الرواية العربية» . هكذا نشأت الرواية العربية في أحضان حركة الترجمة والتعريب ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة ، معتمدة على التراث الرومانتيكي الأوروبي . وما رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية ، وما روايات طه حسين إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسي . أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لنماذج موباسان وتشيكوف . ولعل أكثر نماذجه براعة لدى جيل الرواد في رأي «صلاح عبد الصبور» هو ما يتمثل في مجموعة «الثلج الأسود وقصص أخرى» للأستاذ سعيد تقى الدين .

بدأت الرواية والقصة القصيرة مجرد احتذاء لنماذج الأدب الأوروبي ، ثم تابعت نموها وتطورها المستقل الذي واكب ما شهدته بلادنا من تطور اجتماعي وثقافي . فالمسافة الفكرية بين زينب وثلاثية نجيب محفوظ هي نفس المسافة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومتنصفه<sup>(١٢)</sup> . ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر (مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا في منتصف الستينيات) أننا وإن كنا قد استوعبنا رواية القرن التاسع عشر ، رواية تولستوي وديكنز وبلزاك ، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين . وهو لا يعني برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذي يتجلى عند ناثانيل ساروت وجان جينيه وغيرهما ، بل هو يعني بها روايات بروس وجويس وكافكا وفوكتر .

إن رواية القرن التاسع عشر تعبر عن مجتمع بسيط نسبيا ، واضح الأوضاع والمواضعات والمشكلات والقضايا ، قادر أو يتخيل إليه أنه قادر - على التمييز بين الحب والكراهية ، وبين الخير والشر . أما مجتمع القرن العشرين فهو مجتمع معقد تداخلت قضايا ومشكلاته ، واختلطت العواطف فيه ، وفقدت مدلولاتها ، وأصبح أبنائه عاجزين عن التفرقة بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشر . وقد انعكس هذا على بناء رواية القرن العشرين ، وتبرز عنصر جديد في بنائها ، وأصبح هذا العنصر الجديد بعدا أساسيا من أبعادها ، هذا العنصر هو الذكرى واختلاط

الماضي بالحاضر .

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظته من عجزنا عن تمثيل الرواية الجديدة لبشير في مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا في الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ (مرة أخرى نشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب - عام ١٩٦٦ - ومعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ ) ، وفي أعمال غسان كنفاني وبعض أعمال فتحى غانم .

وحين ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح نجد أنه قد عني أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التنويه بها بين الحين والحين ، تلك هي أن المسرح في جوهره هو النص المسرحي المؤلف لا المترجم ولا المقتبس . وحيث لا يوجد المؤلف المسرحي الذى يستمد موضوعاته من شعبه وبيئته ، لا يمكن القول بوجود مسرح حتى لو وجد المخرج والممثلون والخشبة والديكور والأضواء .

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤرخي المسرح في بلادنا عندما ردوا مولده في مصر إلى أواسط النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد سليم النقاش السورى الذى هاجر إلى مصر أيام إسماعيل ، أو على يد يعقوب صنوع الذى قام بتكوين فرقة مسرحية مصرية على غرار الفرق التى كانت تقوم بتسليية الجاليات الأوربية في القاهرة . إن يعقوب صنوع - فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور - لم يستمد فنه من الشعب ، ولا هو توجه به إلى الشعب . لقد كتب صنوع «الأوبرا كوميك» ، أى «المهزلة الغنائية» ، التى هى أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح . وقد كان هذا طبيعيا ، لأن فرقته قد ولدت في أحضان القصر لا في أحضان الشعب . ومن ثم فقد اتجهت إلى اللون الذى يجد فيه الخدوبى وعلية القوم - لا الشعب - مرضاتهم .

إن الأب الشرعى الذى كان ينبغى أن يخرج من صلبه المسرح المصرى هو خيال الظل ؛ هو ذلك الفن الذى استقر في مصر قرونا طويلة ، معبرا عن آلام الشعب المصرى ومشكلاته . وإن اتخذ تعبيره صورة ساذجة . فقد بدأت هذه الصورة تنضج تبسبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حينما بدأت شخصياته تتأيز ، وعندما بدأ يستعين برسم المناظر ، كما هو الحال في تلك المسرحية أو تلك «البابة» - كما كان يطلق عليها في ذلك الحين - التى ألفها الشيخ داود العطار ، والتى تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية ، واسمها «حرب المعجم» .

كان يمكن لخيال الظل إذن أن يكون أبا فعليا للمسرح المصرى . غير أن يعقوب صنوع أغفل هذا المنبع الشعبى الأصيل واتجه إلى المهزلة الغنائية : ثم ظل المسرح المصرى بعد ذلك محصورا في هذا النطاق ، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو المقتبسة ، نحو خمسين عاما ، أو على وجه التحديد حتى تلك السنوات التى سبقت ثورة ١٩١٩ حين شهد المسرح المصرى محاولات للتأليف المسرحى على يد فرح أنطون ثم محمد تيمور . غير أن المحاولة ما لبثت أن أجهضت بمسرح الرخاوى ويوسف وهبى .

«كان مسرح الرخاوى ويوسف وهبى لونا من المراهقة الفكرية حين نحاول التشبه بالأجانب ، قبل أن تنمو شخصيتنا المستقلة ، فنلبس البرانيط بعد أن نرحلها إلى الخلف لتبدو كالتطريش ، نطلق الأسماء الأجنبية على مطاعمنا ودور لونا وشوارعنا وأبنائنا .. وكان في كل منها استغلال ساذج لنفسيات الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية إلى النعمة على القدر وعشه ، وكان في كل منها ما يشبع في المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلا من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذى انحدرت إليه فرقة شاعة لقلبك . وغيرها من الفرق الهابطة .

ومن هذين التيارين العارمين ولد مرح توفيق الحكيم . وقد ولد في فراخ : لأن الأصول المسرحية التى استمد منها أهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد . ولم يستطع مسرح شوقي أن يتنافسها لأنه كان غناء قبل أن يكون مسرحا .<sup>(١)</sup> وهكذا عاش المسرح المصرى أزمة : أزمة تخلقه وولادته التى لم تنفج إلا جزئيا في منتصف الخمسينيات من هذا القرن ، بعد إنشاء المسرح القومى وارتباط هذا المسرح بالمؤلف العربى ، وخروج جيل من الكتاب المسرحيين في مقدمتهم نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفى الخولى وألفريد فرج وسعد الدين وهبى وغيرهم .

وبعد فلعلنا في السطور السابقة قد استطعنا أن نعرض للإطار العام الذى دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته . وتبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات ، وهى رغم تباينها وتأثيرها وانتقالها من الشعر إلى النثر ؛ من الرواية إلى المسرح ؛ من شوقي إلى العقاد ، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، فهى تصدر جميعها وكما أسلفنا عن رؤية واحدة وموقف فكرى واحد ، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة . تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التى لاغنى للقارئ عن الرجوع إليها في أصلها ، وإن كنا قد عمدنا في الهامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب<sup>(٢)</sup> . مع الإشارة للفكرة الرئيسية في كل منها استكمالاً للفائدة المنشودة .

#### • هامش :

- (١) راجع على سبيل المثال :  
- صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ .  
- صلاح عبد الصبور : قصة الضمير المصرى الحديث .
- (٢) صلاح عبد الصبور . حتى نقهر الموت ص ٦
- (٣) ، (٤) المرجع السابق ، نفس الموضوع .
- (٥) المرجع السابق ص ٨
- (٦) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول نشأة الفكر السياسى المصرى الحديث في كتابه «قصة الضمير المصرى الحديث» ، حيث توقف في صفحاته الأخيرة عند الصيغة المثلى للفرج بين الثقافة الغربية ومقومات الشخصية المصرية .
- (٧) صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ص ١١
- (٨) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ص ١٠



(٩) نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور يبدأ الحديث عن الشعر في مقدمة الكتاب ثم يعود إلى الحديث عنه في القسم الثالث . ونفس الأمر بالنسبة للرواية والمسرح . وقد أثرنا أن نجعل حديثه عن القضايا العامة للشعر في موضع واحد من هذا العرض . أما عن التسلسل التفصيلي لموضوعات الكتاب فسوف نشير إليه في هامش (١٤) .

(١٠) صلاح عبد الصبور المرجع السابق ص ١٦٨

(١١) نفسه . ص ١٣

(١٢) نفسه ص ٢٢٨

(١٣) نفسه ص ١١٧

(١٤) ينقسم الكتاب إلى مقدمة وأربعة أقسام . وتقع المقدمة في الصفحات من ٥ إلى ٢٤ .

وبرغم الصغر النسبي لحجم المقدمة فهي في رأينا أهم ما في هذا الكتاب . ذلك أنه علاوة على ما تنقسم به من الأسئلة والتعمق فقد استطاع المؤلف من خلال الفكرة الرئيسية فيها وهي «موت الفن هو موت الأمة» أن يصنع رباطاً يقم سائر الدراسات والموضوعات التي يتناولها الكتاب . ويأتي بعد ذلك القسم الأول (ص ٢٥ - ص ٨) «من قضايا الأدب والعصر» . ويشتمل على أربع مقالات : «الفن والدولة الاشتراكية» ص ٢٥ - ٦٢ وهو دراسة للانتفاضة الأدبية التي شهدتها الاتحاد السوفيتي في مطلع الستينيات . والفكرة الأساسية هنا هي أن غياب الحرية يؤدي إلى موت الفن . ومن هنا كانت انتفاضة الأدباء السوفيت ضد فن الفكر والفن . تلك الانتفاضة التي بدأت أولى إرغاضاتها في عام ١٩٥٥ بصور رواية إيفيا إهرنيورج «ذويان الجليد» أما ثلثي مقالات هذا القسم فهو «وجهة نظر في التراث» ص ٦٣ - ٦٨ . وفي هذا المقال يرى صلاح عبد الصبور أن «السلوك الأعمى بكل ما خلقه الأقدمون دون اختيار أو تحرير ما هو إلا تسلل خفيته على ظهورنا ونسريه» . فيصبح حالنا مثل حال الاستبداد الذي شغل عن ذلك الشيخ المقعد فما إن حملته على كتفيه حتى التفت الشيخ المقعد بساقيه على رقبته استبداداً وأوجعاً بأن يسير به في كل مكان . بل زاد على ذلك أن غير جسمه عديدياً في معبدته من فضلات . والمقال الثالث عن الترجمة . والحياة الشرقي (ص ٦٩ - ٨٣) . فقد كان جلاؤنا الشرقي دون تصوير عائلتنا ومفكرينا لسيرتهم الذاتية فتخلص أوكاد يغيب من حياتنا أدب الترجمة . والمقال الرابع عن العقاد إنساناً (ص ٧٤ - ٧٨) : تعليق على كتاب الأستاذ محمد طاهر الجلاوي عن حياة العقاد . والكتاب مثال واضح للحياة الشرقي الذي جعل طاهر الجلاوي - برغم قربه من العقاد - نجح من ذكر كثير من تفاصيل الحياة الشخصية للعقاد . توهمنا منه أنها قد تسمى إليه . ثم يأتي بعد ذلك القسم الثاني «في المسرح» ويقع في الصفحات (٧٩ - ١٥٦) . ويشتمل على اثني عشرة مقالة . أولها «التيلاذ الكاذب» (ص ٨١ - ٨٨) . كان افتتاح يعقوب صنوع لفرقة المسرحية في عام ١٨٧١ ميلاداً كاذباً للمسرح المصري على النحو الذي أوضحناه في المتن . والمقالة الثانية بعنوان «من هو الأب الشرعي» (ص ٨٩ - ٩٦) . خيال الظل كان ينبغي أن يكون هو الأب الشرعي للمسرح المصري والثالثة بعنوان : أسطورة اليهودي الثالث (ص ٩٧ - ١٠٤) . واليهودي الثالث هنا هو يعقوب صنوع الذي غادر مصر في عام ١٨٨٨ إلى باريس وقد خلف لنا مذكرات تشتمل على الكثير من الكذب والتبويل والمبالغة حول حقيقة دوره في المسرح المصري وفي الحياة المصرية . والرابعة عن : الكرادلة والمسرح . (ص ١٠٥ - ١١٢) عرض لآراء كبار رجال الأدب في مصر ممن عاصرو نشأة المسرح المصري ١٩١٩ وفي مقدمتهم مصطفى لطفى المنفلوطي

الذي هجم المسرح هجوماً يتم عن الجهل أثناء بأصوته . والخامسة عن «المؤلف هو المسرح» (ص ١١٣ - ١١٨) المؤلف الحقيقي للمسرح هو مؤلف المؤلف المسرحي . والسادسة عن إعادة ترتيب البشر (ص ١١٩ - ١٢٥) . وهي عرض نقدي لمسرحية ألفريد يوسيف إدريس . التي أخرجها كرم مطاوع في مطلع الستينيات . والسابعة عن ملاعب حلاق بغداد (ص ١٢٦ - ١٢٩) وهي عرض نقدي لمسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج . وفي هذا العرض يشير صلاح عبد الصبور إلى نجاح المؤلف وأصرح ومثل المثاليين . والثامنة بعنوان «ثلاثة قرون من الضحك» (ص ١٣٠ - ١٣٥) وهي عرض نقدي لسرحيتين قديمتين المسرح العالمي في عرض واحد في أحد مواسمه في مطلع الستينيات هما : «المتحدثات» لمتييه وندرس «لأوتيسكو» . والتاسعة . عن «الشعر الضحك» (ص ١٣٦ - ١٤٠) . وهي عرض نقدي لمسرحية متييه «مريض الوهم» التي قدمها المسرح العالمي في مطلع الستينيات . والعاشر بعنوان «الغناء وراء الألق» (ص ١٤١ - ١٤٦) عرض نقدي لمسرحية الكاتب الأمريكي يوجين أونيل التي تحمل هذا العنوان . والتي أخرجها للمسرح العالمي حمدي غيث في مطلع الستينيات كذلك . والحادية عشرة بعنوان «الآباء والأبناء» في مسرح ميلر (ص ١٤٧ - ١٥٥) . وهي حديث عن التدرج العائلي في مسرح ميلر بمناسبة عرض مسرحية «مشهد من الجسر» . والثانية عشرة بعنوان «عالم طبيعة لكن برئ» وهي عرض نقدي لمسرحية علماء الطبيعة . تأليف الكاتب السويدي فريدريش دورينبات . ترجمة د . عبد الرحمن بدوي . ثم يأتي بعد ذلك القسم الثالث ويعود فيه الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن الشعر . ويشتمل على ست مقالات . أولها : «دفع عن النظم» (ص ١٦٣ - ١٦٩) . وفيها يرى أن الذين يدافعون عن الشعر القديم لا يعرفون أنهم في غالب الأحوال يدافعون عن شيء آخر غير الشعر . بهم يدافعون عن النظم والثانية بعنوان «وتقد وتندت يديك إسحاق» (ص ١٧٠ - ١٧٥) . وهي حديث عن الشاعر أحمد شوقي وملاحمة الفنية وأهم إنجازاته .

والتالفة عن : «متحف الشعر العربي» (ص ١٧٦ - ١٨١) . وهي عرض نقدي لكتاب «ديوان الشعر العربي» الذي حاول فيه الشاعر علي أحمد سعيد (دوتيس) إعادة تقديم الشعر العربي . ويتخذ صلاح عبد الصبور على هذه المحاولة برغم أنها تابعة من ذوق خاص شديد الخصوصية برغم جديتها وما اشتملت عليه من جهد . والرابعة عن : شاعر البلاد القادئة (ص ١٨٢ - ١٨٨) . وهي عرض نقدي لديوان الشاعر أحمد رامى . ويلاحظ صلاح عبد الصبور هنا أن رامى وإن كان له فضل واضح في الارتقاء بمستوى الأغنية فإن شعره يفتقد الصدق في الكثير من نماذجه والخامسة عن : لودكا شعر الأندلس (ص ١٨٩ - ١٩٦) . وهي حديث عن الشاعر الأسباني لودكا . وهو في رأي صلاح عبد الصبور نموذج رائع للمزج بين التراث والمعاصرة . والسادسة عن شعر الأسود (ص ١٩٧ - ٢٠٥) . وهي حديث عن أهم شعراء أفريقيا المعاصرين . مع نماذج مختارة من أشعار ليوبولد ستيجور . وكريستوفر أوليجو . وكوريكي برو .

يأتي بعد ذلك القسم الرابع والأخير عن «القصة» . ويتضمن ثلاث مقالات . الأولى منها بعنوان «في دنيا الله» (ص ٢٠٧ - ٢١٩) . وهي عرض نقدي لمجموعة نجيب محفوظ القصص التي تحمل هذا العنوان . ثم «الظاهر والباطن» (ص ٢٢٠ - ٢٢٦) . وفيها يبين كيف تئن أدينا المعاصر يحاول التعرض للمشكلات الفلسفية للمعرفة «الإستمولوجيا» . أو ما بين المعرفة الظاهرية المعتمدة على الرؤية الصورية وهذا ما يتجلى في قنديل ام هائم ليحيى حق . والأنيون . لمصطفى محمود . وأخيراً نجى مقال رحلة في الزمن (ص ٢٢٧ - ٢٣٤) . وهو عرض نقدي لكتاب الدكتور علي الراعي «دراسات في لرواية المصرية» .



# الوافع الأدب

١ - تجربة نقدية

التحليل التضميني لمسرحية « ليلي والمجنون »

٢ - شهادات المعاصرين

٣ - صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

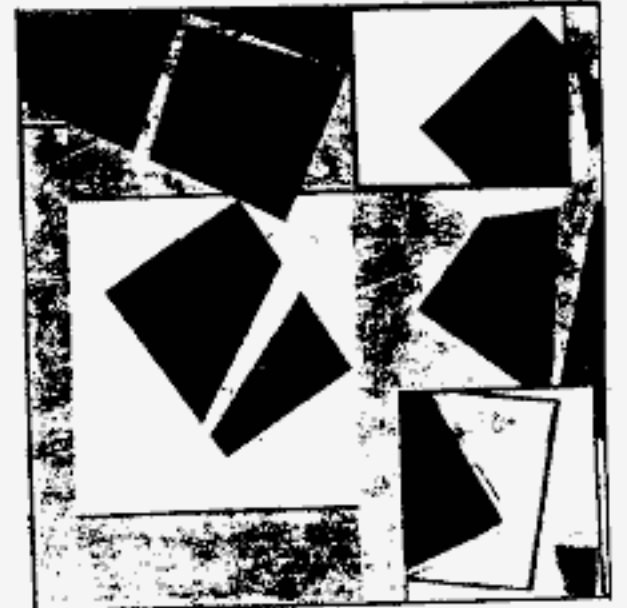
٤ - صلاح عبد الصبور في الفرنسية

٥ - رسائل جامعية

٦ - مناقشات

٧ - وثائق وصور

٨ - بيلوجرافيا



تجربة

نقدية

# النخيل النضيمى لمسرحية "ليسلى والمجنون"

□ فدوى مالمى - دوجلاس

المقدمة

عندما سألت صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أتصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمنتهى الحزن على فقد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أغنى فقط لو أنه كان ما يزال يتنا وأعجبت هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإننى سأتكلم فى هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية «ليسلى والمجنون» . ولا شك فى أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية : «مأساة الحلاج»<sup>(١)</sup> ، «مسافر ليل»<sup>(٢)</sup> ، «الأميرة تنظر»<sup>(٣)</sup> ، «ليسلى والمجنون»<sup>(٤)</sup> ، «بعد أن يموت الملك»<sup>(٥)</sup> . وبالرغم من أن المسرحية التى ستتكم عنها ليست المسرحية الأخيرة التى كتبها عبد الصبور فإنها - فى رأى - أفضل مسرحية ألفها الشاعر المرحوم .

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون فى إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة . وهم بعد أن اتفقوا فى أثناء مياد تجمعهم الأسبوعى على تأسيس فرقة تمثيل ، اختار لهم الأستاذ - كما قال هو نفسه :

ما رأيكم فى قصة حب ؟

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوق الحلوة مجنون ليل<sup>(٦)</sup> .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيها السبب فى اختيار عنوان المسرحية . و «قصة شوق الحلوة» هى طبعاً مسرحية أحمد شوق «مجنون ليل» التى كتبها الشاعر فى سنة ١٩١٦<sup>(٧)</sup> . وفى المسرحية التى جعلت فى داخل مسرحية عبد الصبور Play within a play متلعب دور ليسلى إحدى الشخصيات المسماة ليل أيضاً . ويستند دور المجنون إلى شاعر اسمه صعيد . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوق ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار فى

التى تمثل نصاً يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويرتبط - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبى هو التحليل التضمينى ، ويعنى البحث فى نص أدبى يشتمل فى نص آخر . وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدي أولاً على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها فى النص الأصل ، وثانياً وضعها فى النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد .

المسرحية

وقبل أن نبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية ، فهى تقع فى ثلاثة فصول ، الفصل الأول يشتمل على ثلاثة مناظر ، والفصل الثانى على منظرين ، والفصل الثالث على أربعة مناظر .

مسرحية «ليسلى والمجنون» مسرحية عميقة جداً ، لها طبقات مختلفة . والمنهج النقدي الذى سأتبعة فى هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراء وليس كمتفرجين ، أى إننا سنهتم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعاً نص أيضاً ، فى وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك فى أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف عن أثره على المتفرج .

ومن الأشياء التى يلاحظها القارئ فى المسرحية استعمال المؤلف قطعاً من نصوص مأخوذة من الأدبين العربى والغربى . وهذا شئ طبيعى عند بعض الكتاب ، فهو لا يتمثل فى هذه المسرحية فحسب ، بل فى كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة فى العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه فى المسرحية من دور متساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة

مأخوذاً من نص آخر ، فسوف لا نعتبره مثلاً للظاهرة التي نتكلم عنها ، لسببين :

أولاً لأن هذا النص ليس نصاً أدبياً حقيقياً .  
ثانياً لأننا لا نقدر أن تثبت حقاً أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التي لا نعتبرها أمثلة للتضمن الحقيقي ، ففى المنظر الأول من الفصل الثاني عندما نرى سعيداً طفلاً مع أمه تكرر الأم ترنيمة لتتروم الطفل<sup>(١٦)</sup> ولكننا لا يمكن أن نهم بأغنية الأم بوصفها مثلاً للتضمن ، لأننا نزع من أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدنا فى هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفى المنظر الثاني من الفصل الثاني مثلاً ينشد سعيد قصيدة كاملة له عنوانها «يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ، ينتظرنياً يحمل سيفاً»<sup>(١٧)</sup> . وفى الحقيقة ينشد سعيد أبياتاً من شعرة مرات عدة فى المسرحية . ولو كانت هذه الأبيات لشاعر حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتضمن ، أى إنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص المسرحى لعدناها أمثلة للتضمن ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية ، فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبى أو مجرد إيراد نص لا يكتفى لتحقيق التضمن . فالتضمن أساساً هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين .

ولنرجع إلى أمثلة التضمن فى مسرحية عبد الصبور ، فهناك مثلاً أن مأخوذاً من الأدب الغربى :  
فى المنظر الثاني من الفصل الأول ينشد الأستاذ أبياتاً لبروتول بريخت<sup>(١٨)</sup> ، وفى بداية المنظر الثاني من الفصل الثاني نجد أبياتاً لإليوت<sup>(١٩)</sup> .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها فى المسرحية ؟ وماذا نقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، ينشد الأستاذ أبياتاً لبروتول بريخت فى أثناء حديث طويل :

لكن ما أحوجنا للحب  
ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب  
«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب  
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...  
أن نعرف حب رفيق برليفه»<sup>(٢٠)</sup>

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألماني بريخت ، ويستعملها فى أثناء الحوار لتثبيت كلامه فى الحب . لكن هذا تخمين سطحى ، ليس واضحاً من النص فحسب ، بل لا بقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من بريخت تمثل مرتكزاً أساسياً بالنسبة إلى تطور المسرحية .

يجيب سعيد :

لا .. فتش فى عن لعبة  
كنت أراها وأنا طفل<sup>(٢١)</sup>

وحين تدخل ليلي تنادى باسم سعيد مرتين ، لكنها لم تفه بكلمة بعد ذلك . وحينئذ سألها سعيد : «هل كنت نحينه ؟ » لم ترد . وكانت آخر كلمات فى المسرحية هى كلمات سعيد :

أنا وقت مفقود بين الوقطين

أنا

أنا أنتظر القادم ...<sup>(٢٢)</sup>

التضمن والتحليل :

كما قلنا سابقاً ستتكم أولاً عن التضمن فى المسرحية وستتقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن فى ليلي والمجنون . وفى وسعنا أن نقسم أمثلة التضمن فى المسرحية إلى قسمين عامين :

القسم الأول يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب العربى .

القسم الثانى يشتمل على نصوص من الأدب الغربى .

ونصوص الأدب العربى لها مصدران :

الأول هو أحمد شوقى ، والثانى هو الأدب الشعبى

ولا شك فى أن أحمد شوقى يلعب دوراً مهماً جداً فى مسألة الإلهام الفنى عند عبد الصبور<sup>(٢٣)</sup> . فمعظم النصوص التضمنية مأخوذة من مسرحية شوقى التي ذكرناها : مجنون ليلي . وتطالعنا كلمات شوقى فى المناظر التالية :

١ - المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات

٢ - المنظر الثانى من الفصل الثالث

فى حين تطالعنا النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التي يغنيها الضربير فى المنظر الثانى من الفصل الثانى . لكن فضلاً عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعاً من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتضمن ، وهى قطع تشتمل على أشياء مختلفة ، فمثلاً فى نهاية المنظر الأول من الفصل الأول يقرأ زياد قطعة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لحت عيناه وشاباً وفاتة فى أحد المنحنيات الخافتة الضوء ، فترصد لها ... وساقها للمخفر ،

ويضيف الصحفى :

«نحن نحى لرجال الأمن مروه نهم وحاسنهم للخلق الطيب ، فالألم بلا أخلاق لا تلبى ولا تتقدم ... بل إنا تمنى لو حلت الأمة من داء الفرجة الطارئ ، مثل القبة وليس المايوهات ...»<sup>(٢٤)</sup>

وبالرغم من أن هذا النص يبرز بوصفه نصاً

المسرحية من أولها ، بل اختار الأستاذ بعض الأبيات من شوقى وطلب من سعيد أن يكررها ، وستكلم عن هذه الأبيات فيما بعد .

وفى المنظر الأول من الفصل الثانى نرى ليلي وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ، ليلي تحبه وتريد أن تكمل حبها معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضاً ، كما تقول هى نفسها :

جسمى يتمناك كما تمنى الطينة أن تخلق

جسمى يتمناك كما تمنى النار النار<sup>(٢٥)</sup>

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد الزملاء ، سعيداً وزباداً وحساناً فى مقهى . ثم يجرى مفرى ضرير ويضئ أغنية شعبية . وفى أثناء هذا المنظر يكشف الثلاثة أن أحد زملائهم فى المجلة وهو حسام ، الذى كان فى السجن ، قد صار جاسوساً .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ، إذ يذهب حسان إلى بيت حسام حيث يجابه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفى نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، وتخرج ليلي من الغرفة الداخلية وهى فى «ملابس تحتية»<sup>(٢٦)</sup> ويفرح حسام مع حسان وزباد خلفه ، أما سعيد فيبقى مع ليلي ويسألها عن علاقاتها مع حسام .

والمنظر الثانى من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد ويلي فى نفس الغرفة . يبدو لنا أن سعيداً قد نام ، وأنه كان يتنادى ليلي فى أثناء نومه . ثم هما يكرران فى الحوار بينهما أبياتاً من مسرحية شوقى ستتكم عنها فيما يلى . ثم تحت ليلي سعيداً على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسام ، فينتبه سعيد ، ويأخذ تمثالاً كان فى الغرفة وينهال به على حسام . وعندئذ يصبح حسام :

غافلى المجنون

وتجيب ليلي :

مجنون مجنون مجنون<sup>(٢٧)</sup>

وفى آخر المنظر نسمع بائع صحف يتنادى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضى فى طريقه الخاص بعيداً عن المدينة .

وفى المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو المنظر الأخير فى المسرحية ، نجد سعيداً فى الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفى آخره تدخل ليلي . ويحس القارئ فى هذا المنظر بأنه لم يعد لسعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ، فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتلميح إلى شعره . وعندما يسأله :

هل أرسل لك دحانا وطعاماً ؟

والأصل الأدبي للأبيات هو قصيدة لبريخت مساة «إلى المولودين بـ...»  
An die Nachgeborenen . ولهذا النص أهمية لا بوصفه مثلاً للتضمن بل بوصفه مشكلة في الترجمة كذلك ، فالحقيقة أن الشعر المائل في مسرحية عبد الصبور ليس شعر بريخت بعينه . وأيضاً فإن عبد الصبور لم يدلنا على مصدره عند الشاعر الألمانى ، ولكننا نعث على الأبيات في قصيدة لبريخت تتكلم عن الصداقة :

Die Wir den Boden bereiten Wolten für  
Freundlichkeit  
Konnten Selber nicht freundlich Sein

و نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر على الإشارة إلى الحب ؛ فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضي لا توجد في النص الألمانى الأصلى كما فهمناه . وليس في معنا أن نثبت حقاً كيف وأين غير الشاعر العربى النص الأصلى ؛ فربما أخذ شعر بريخت من مؤلف ثان أو من ترجمة غير فيها النص الأصلى . وعلى كل حال فهذا الأمر - من الوجهة المنهجية - لا يعيننا كثيراً ، لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة تغيير الأبيات والدور الذى يلعبه هذا التغيير في المسرحية .

وبصفة عامة يمكننا أن نميز موضوعين مهمين تدور حولها المسرحية ، وهما الحب والزمن . وفي الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك إلى هذين العنصرين . وبالإضافة إلى ذلك فهذان الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تتمثل بينهما علاقة ضرورية في المسرحية . وسنبحث عن هذه العلاقة فيما يلي .

الحب في نص بريخت واضح شأنه شأن الزمن ؛ إذ نقرأ :

«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب  
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضي ...»

ولكن ما صورة الحب التى يرسمها لنا هذا النص الخاص ؟ في الحقيقة هي صورة لمعربة لم تتحقق بعد ؛ إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «حب رفيق برليفه» . ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات وصورتها في المسرحية هي : الحب والزمن والعلاقة بينهما .

أما الأبيات المأخوذة من ت . س . إليوت فنطالعنا - كما قلنا - في أول المنظر الثاني من الفصل الثاني ، حيث نرى الزملاء في مقهى وهم يجلسون على مائدة ، وه النسوة يرحن ويحنن ، (كما نقول بالإشارات المسرحية) . وعدتد بنشد سعيد :

النسوة يتحدثن ، يرحن ، يحنن  
يذكرن مكابيل أنجلو<sup>(٢١)</sup>

وهذه الأبيات من قصيدة إليوت المشهورة : «أغنية حب ج . ألفرد بروروك» . وفي هذه القصيدة الأصلية تتكرر الأبيات المشار إليها مرتين<sup>(٢٢)</sup> . والحق

أن استعمال هذه الأبيات في مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من وجهة العمل الدرامى ؛ فنحن نقرأ في الإشارات المسرحية أن «النسوة يرحن ويحنن» فإذا ما أنشد سعيد الأبيات من ت . س . إليوت بدا لنا هذا الإنشاد طبعاً أى إن التحويل الذى يتم في ضمير القارئ من الإرشادات المسرحية إلى قول سعيد يقتره سطحياً وبسيطاً . ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس عرضياً . فن وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات - كما اعتبرنا أبيات بريخت - مرآة لبعض العناصر التى تكلمنا عنها في المسرحية .

إن أغنية بروروك قصيدة بهم فيها البطل بشيخوخته . ومع أنه خائف من السن والجنس فهو في نفس الوقت عاجز عن التغيير . وسوف نتضح الزمن وعلاقته بالبطل سعيد في «ليلي وأنجنون» .

ولكن هل هذه هي الأهمية الوحيدة لأبيات إليوت ؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبي فحسب ، بل بوصفها دليلاً على مسألة العلاقة بين الجنسين .

ففي أثناء الحوار الذى دار بين ليلي وسعيد في المنظر الأول من الفصل الثاني تجل لنا بدون شك موقف الشخصين من الجنس ؛ إذ يقول سعيد :

أوه .. الجنس ..  
لعلنا الأبدية  
وجه الحب المقلوب

ولجيب ليلي :

لا ، بل وجه الحب المتجسم<sup>(٢٣)</sup>

وإذن فلم تكن لسعيد أية رغبة في الجنس ؛ وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لعنة .

ولنرجع إلى شعر إليوت ؛ فبعد أن ينشده سعيد يسأله زميله حسان عن معناه ؛ فيجيب سعيد :

معناه أن العاهرة العصرية  
تخشر نصف الرأس الأعلى بالحدلقة البراقة  
كى تعلق من قيمة نصف الجسم الأسفل  
ويضيف الزميل الآخر زياد :

معناه أيضاً :  
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن  
حتى في العهر<sup>(٢٤)</sup>

وهذا التفسير يدل بلا شك على علاقة الجنس بالشعر المنشد ؛ على الأقل في ضمير الشخصين . ولكنها عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه العلاقة في ضمير القارئ . فبدون هذا التفسير لم يكن ليصبح للشعر معنى إلا المعنى السطحي ، وهو أن النساء يرحن ويحنن ويتكلمن عن ميكابيل أنجلو . وهذا هو المعنى الذى يتقبل على الأقل إلى القارئ الذى ليس له معرفة بقصيدة إليوت . وماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات ، التى تتكلم عن النساء ، والعهر ؟ هل هذا هو رأى سعيد في

النساء ؟ إن هذه الأبيات وتفسيرها هما بمثابة تحويل لتساؤل من اهتمام الراوى في أغنية بروروك ؛ إلى اهتمام سعيد في مسرحية عبد الصبور .

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوان القصيدة لطلعتنا المعانى نفسها التى تتكلم عنها . فلنبداً مع ت . س . إليوت .

إن عنوان القصيدة «أغنية حب ج ألفرد بروروك» يمثل لنا في وضوح نفس الاهتمام الذى يبرز في القصيدة الأصلية ومن ثم في المسرحية . وأما قصيدة بريخت فتعنوانها يلعب دوراً أيضاً في عناصر المسرحية . إن عبارة «إلى المولودين بعد» كعنوان نفصى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التى يتكلم فيها عن نبى مهزوم يتظر نبياً يأتي بعده .<sup>(٢٥)</sup> واهتمام الشاعر بمن يحنى بعده يحمل نفس الدلالة التى يحملها عنوان قصيدة بريخت . ومن ثم فإننا نكتشف أن نصوص الأدب الغربى المستعملة في مسرحية عبد الصبور مهمة حتى في عناوينها ، من حيث إنها تحقق نفس الهدف . وهى أمثلة للتضمن حين يصبح مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية في نص «ليلي وأنجنون» .

وماذا عن النصوص العربية المستخدمة على أساس تضمينى ؟ كما قلنا سابقاً فإن التبعين اللذين استمد منها صلاح هما الأدب الشعبى ومسرحية شوقي «بجنون ليلي» . أما الاستمداد من الأدب الشعبى فيطالعنا في المنظر الثاني من الفصل الثاني ؛ ونقصد بهذا الأغنية الشعبية التى يغنىها المغنى الضربير في المقهى مرتين :

والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر  
وابنى لى فيكى جنية فوق الجنبته قصر  
واجيب منادى يتادى كل يوم العصر  
دى مصر جنة هنية لى يسكنها  
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى  
ياللى .. يا عيني<sup>(٢٦)</sup>

ما أهمية هذه الأغنية ؟ إنها في الحقيقة لا تساعدنا كثيراً على فهم العناصر التى تعيننا في هذه الدراسة ، وإن كنا لا نقول إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى ؛ إذ يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشارع الشعبية ، ويمكن أن يكون مفيداً لدى ناقد يدرس مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية .<sup>(٢٧)</sup> ومع أن المسرحية تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها سياسياً فإننا لا نهم بهذا النوع من التحليل في أثناء دراستنا ؛ فالذى يعيننا هنا هو الشرح الأدبى ، وخصوصاً التحليل التضمينى .

ولكن للأغنية الشعبية أهمية أخرى لغوية . من وجهة اللغة تمثل هذه الأغنية الحالة الوحيدة لاستخدام العامية في المسرحية كلها ؛ فهل لذلك من هدف ؟ بطبيعة الحال تحقق الأغنية مزيداً من النجاح إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن



نزع أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة الدلالات الشعبية التي ذكرناها فيما سبق .

أما النصوص المأخوذة من مسرحية أحمد شوقي فهي بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد الصبور . وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوقي وكيف أن أثرها في نص عبد الصبور له أهمية خاصة ، حيث يتمثل التضمن بصورة مستمرة ، إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو تمثيل مسرحية شوقي . وحتى في المناظر التي لا ترد فيها أبيات لشوقي فإن مسرحيته تظل دائما مفهومة ضمنا في ضمير القارئ .

وقد ذكر أحمد شوقي للمرة الأولى في المنظر الأول من الفصل الأول ، أي في أول منظر للمسرحية ، حينما يقول الأستاذ :

ما رأيكم في قصة حب  
أذكر أنا مثلنا في صغرى قصة شوق الحلوة  
مجنون ليلي<sup>(٢٨)</sup>

هذه الكلمات تدل على أثر شوقي لا بوصفه مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحيته كذلك من أثر نفسي إيجابي ، على الأقل في ضمير الأستاذ .

ويبدأ المنظر التالي بليلي تلعب دورها في المسرحية إذ تشد :

أحق حبيب القلب أنت يجاني  
أحلم سري أم نحن مستهين  
أبعد تراب المهدي من أرض عامر  
بأرض لقيف ، نحن مغتربان<sup>(٢٩)</sup>

ومصدر هذه الأبيات هو المنظر الثاني من الفصل الرابع من مسرحية شوقي<sup>(٣٠)</sup> هذا المنظر هو حقا مصدر كل الأبيات المأخوذة من شوقي ، التي نجدها عند صلاح عبد الصبور . وسنبحث أهمية هذا المنظر في مسرحية شوقي فيما يلي .

ولنرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ، ففي نفس المنظر الذي تبدأ فيه ليلي في الإنشاد بحث الأستاذ سعيدا على تكرير أبيات من شوقي مطلعها : « تعالى نعيش بالليل .. » . لكن ماذا يحدث عندما ينشد سعيد بعض هذه الأبيات ؟ . حيثئذ يوقفه الأستاذ بقوله : « لا » . ويضيف :

هات من القلب ...

ماذا تبغي من ليلي في هذي الكلمات  
إنك تبغي منها أن تكسر قشر محاورها ،  
تخرج منه امرأة طفلة  
متسرلة بالشهوة والصمت  
تبعك إلى جزر الحب الملعون<sup>(٣١)</sup>

وبعد هذه الكلمات يبدأ سعيد مرة أخرى في إنشاد أبيات شوقي :

تعالى نعيش بالليل في ظل قفزة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى واد على وجدول

ورنة عصفور ، وأيسكة بان

تعالى إلى ذكر الصبا وجنونه

وأحلام عيش من ذو وأمان

فكم قبلة بالليل في معة الصبا

وقبل الهوى ليست بذات معان

أعذنا وأعطينا إذ الهم ترتعي

وإذ نحن علف الهم مستران

ولم نك ندرى قبل ذلك ما الهوى

ولا ما يعود النفس من خفقان

من النفس ليل قرى فاك من في

كما لف مستقاربها غردان

نذق قبلة لا يعرف اليأس بعدها

ولا السقم روحانا ولا الجسدان

فكل نعيم في الحياة وغبطة

على شفتينا حين لتلقيان

ويخفق صدرنا عصفورا كأنما

مع القلب قلب في الجوارح فان<sup>(٣٢)</sup>

وهنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات

شوقي هو حث ليلي على الحب . أما نتيجة الأبيات

فنكتشفها بعد أن نقدم الأمثلة الباقية للتضمن من

شوقي

ففي المنظر الثاني من الفصل الثالث عندما نلتقي  
بسعيد وليلي وهما بمفردهما ، يقول سعيد :

ليلي

لا أنس منظرك ، وأنت تقولين

لما كنا نجري بحرية الأدوار

في غرفة مكتنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت يجاني

أحلم سري أم نحن مستهين

أحق ..

ليلي « ستأنف »

أحق حبيب القلب أنت يجاني

أحلم سري أم نحن مستهين

أبعد تراب المهدي من أرض عامر

بأرض لقيف نحن مغتربان

سعيد :

حنانك ليلي ، ما حل وعله

من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلي

وكل مكان أنت فيه مكاني

ليلي :

لما لي أرى خديك بالدمع بدلا

أمن فرح عينك تبستردان

سعيد :

فداؤك ليلي الروح من شر حادث

رمائك بهذا السقم والذويان

ليلي :

تراني إذن مهزولة قيس ، حبذا

هزائي ، ومن كان الهزال كساني

هو الفكر

سعيد :

ليلي فبمن الفكر

ليلي : في الذي نجني

سعيد : كفاني ما لقيت كفاني

ليلي : أدركت أن السهم ياقيس واحد

وانا كلبنا للهوى غرضان<sup>(٣٣)</sup>

وأول شيء نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله

أبياتا من شوقي يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعني

أنه لا يترك لنا أي سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوي نلاحظ في معظم الشعر أن

القافية المختارة هي القافية « التونية » . وقد لاحظت

عند قراءتي لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون

كثيرا في قصائده . وسألت ذات مرة عن هذا فأقر لي

بأن النون أعجبه كثيرا ، لا لأنها - كما قال نفسه -

« مفتوحة » ، ولكن لأنها أيضا تدل على عمق

الإحساس . فوجود النون إذن في الشعر المختار من

شوقي ليس عرضيا ، لأن عبد الصبور قطع الحوار من

شوقي بعد كلمة « غرضان » . ولو أننا تابعنا بقية حوار

ليلي في « مجنون ليلي » للاحظنا أن شوقي قد غير القافية

بعد ذلك من النون إلى الميم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات

حقا ، وما دورها الأصلي عند شوقي ؟ هذه الأبيات

حوار يدور بين ليلي وقيس (المجنون) ، حيث تعلن

ليلي إلى قيس أنها عاجزة عن حبه لأن لها زوجا هو

« ورد » . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة

مدمرة للحب . ومعنى هذا أنه بالنسبة إلى عنصر الحب

تبرز أماننا الصورة نفسها ، التي شاهدناها عندما

تكلمنا عن التضمن من برنخت وإليوت .

وماذا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن

هناك عنصرين من العناصر المركزية في المسرحية هما :

الحب والزمن . أما الحب فهو - كما شاهدنا - لم يكن

حبا سعيدا ، بل محبطا .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نعتبر

النصوص المأخوذة من شوقي وليلي دليلا مهما وهاديا

إلى هذا العنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا

أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . أولا هناك

بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أعني الزمن

المسرحي للمسرحية نفسها ، وهو - كما يقول لنا

المؤلف - قبل عام ١٩٥٢ (أي قبل الثورة) .

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي لأحمد شوقي الذي يبرز في وعينا كل مرة تتشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوقي التاريخي إذن حاصر ، لأنه حينما تورّد أبيات شوقي بشكل واضح تصبح مسرحيته أثرا ثقافيا . ومسرحية شوقي هي أولا مسرحية في داخل مسرحية عبد الصبور . والوهم المطلوب منا أن نتقبله يعني أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية ، في حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية شوقي . ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبي ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوقي بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، ففي وسعنا أن نثبت - بدون شك - أن موضوع المسرحية الشوقية برمتها إنما يعمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم ليلى والمجنون الأصلي .

ولكن ما نتيجة الأزمنة المختلفة التي تواجهنا في هذه المسرحية ؟ وعم تدل ؟ لما بدأت الأدوار «الشوقية» في مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من سعيد أن يلعب دور المجنون ، ولكن سعيدا رفض في البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصلح للدور<sup>(١٣)</sup>

فماذا حدث في المسرحية ؟ الواقع أننا في نهاية المسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص «سعيد» قد تشابكتا . وهذا معناه أن الشخص / الممثل سعيدا قد اندمج في شخصية

المجنون / قيس . وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث نرى سعيدا وليلى وهما ينشدان الأبيات من شوقي . وفي هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيدا وتناديه بـ «قيس» - اسم المجنون الأصلي . وهما عندئذ يظهران في إطار مسرحية شوقي . ولكن - كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى - يكون لأي نص متضمن في المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلي . وإذن فظهور الاسم «قيس» في هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لسعيد : دوره من حيث هو سعيد الشخص ، ودوره بوصفه المجنون .

ونحن نلاحظ هذا الخلط في نفس المنظر مرة أخرى عندما ينال سعيد بالتمثال على حسام الذي يقول : «عافاني المجنون» فحينئذ تعقب ليلى وهي تخاطب سعيدا : «مجنون .. مجنون .. مجنون .. مجنون ..» وعندئذ يتحتم علينا - بلا شك - أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن سعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور «الشوق» قد صار جزءا متما لشخصية سعيد الحقيقية .

وهناك جانب آخر للنظر في فكرة الزمن ، يرتبط بالتضمين . فعندما تكلمنا عن هدف أبيات شوقي في المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال لسعيد إنه ينبغي من ليلى أن تخرج من خوفها كامرأة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن سعيدا هو الذي يخرج في نهاية المسرحية حاملا روح طفل ، وكيف أن الطفل فيه

كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . ففي المنظر الأول من الفصل الثاني يظهر سعيد مع أمه ، وهو في المنظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن يفش له عن لعبة كان يراها وهو طفل<sup>(١٤)</sup> ، بالإضافة إلى أن حساما في المنظر الثاني من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا<sup>(١٥)</sup> . ولعل المثل الأهم على هذه الظاهرة هو الكلمات التي راح سعيد في نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث يتأدى بها ليلى قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمي

وإذن فقد انتهى بنا تحليل التضمين الذي استخدمه عبد الصبور من النصوص العربية إلى العنصرين اللذين كانا موضوع النظر .

ولكن تبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية صلاح عبد الصبور) في استعمال النصوص الغريبة والنصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا - في نفس الوقت - أنه كانت لصلاح عبد الصبور معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربي فحسب ، بل بالأدب الغربي أيضا ، وأن مسرحية «ليلى والمجنون» هي بحق عمل أدبي فائق .

إن «ليلى والمجنون» تعد - بلا شك - من أهم نصوص الأدب العربي المعاصر .

• هوامش :

- (١) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، في ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .
- (٢) صلاح عبد الصبور ، مسافر ليلى (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) .
- (٣) صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ) .
- (٤) صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون (بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١) . هذه هي الطبعة التي استعملناها في دراستنا .
- (٥) صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣) .
- (٦) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢ .
- (٧) أحمد شوقي ، مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) . انظر أيضا :
- (٨) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٦٤ .
- (٩) نفسه ص ٩٥ .
- (١٠) نفسه ص ١٠٨ .
- (١١) نفسه ص ١٢٥ .
- (١٢) نفسه ص ١٢٧ .
- (١٣) أثر أحمد شوقي في صلاح عبد الصبور يستحق في الحقيقة دراسة كاملة .
- (١٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٥ .
- (١٥) نفسه ص ٥٨ - ٥٩ .
- (١٦) نفسه ، ص ٧٢ - ٧٧ .
- (١٧) نفسه ، ص ٣١ .
- (١٨) نفسه ص ٦٩ .
- (١٩) نفسه ص ٣١ .
- (٢٠) برنولت بريث : «
- (٢١) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٦٩ .
- (٢٢) ت . س . بيروت ، «
- (٢٣) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٦٤ .
- (٢٤) نفسه ص ٦٩ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٧٢ - ٧٧ .
- (٢٦) نفسه ص ٧١ - ٧٨ - ٧٩ .
- (٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور
- «مأساة الحلاج» .
- (٢٨) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢ .
- (٢٩) نفسه ، ص ٢٩ .
- (٣٠) نفسه ، ص ١٠٣ .
- (٣١) نفسه ، ص ٣٢ - ٣٣ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ . وشوقي ، مجنون ليلى ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٣٣) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ١٠٤ - ١٠٦ . وشوقي ، مجنون ليلى ، ص ١٠٣ . كلمة «غرضان» عند عبد الصبور هي «هدقان» في الطبعة التي استعملناها لمسرحية شوقي . لكن الفرق ليس مهما للتحليل .
- (٣٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٣ .
- (٣٥) نفسه ، ص ٥٧ - ٦٢ .
- (٣٦) نفسه ، ص ١٢٥ .
- (٣٧) نفسه ، ص ١٠٧ - ١٠٨ .
- (٣٨) نفسه ، ص ٩٨ .

کتابخانه مرکزی مجلس شورای اسلامی  
بنیاد وادعای علمی

# شهادات البعاض

- 
- \* أدونيس
  - \* البياتي
  - \* بدر الديب
  - \* بدر أبو غازي
  - \* بدر توفيق
  - \* سمير العصفوري
  - \* سلامة أحمد سلامة
  - \* فاروق شوشة
  - \* فتحي أحمد
  - \* محمد ابراهيم أبو سنة
  - \* مكرم حنين
  - \* نعمان عاشور
  - \* وليد منير

# مكان لمسرح الكآبة

أدونيس □

موت صلاح عبد الصبور فاجعة : لي شخصية ، ولشعر - أعني لنا جميعاً .  
كنت قد كتبت كلمة سريعة عنيتي لمطارن رثياً ، أرسلها لوليسر لحياً . أسف  
كثيراً ، سرتني أن أستطيع (لنفسك) بيتاً أو قصيدة ، فليست أجد ، في ظروفي  
الضئيلة ، منحة تمكنني من ذلك . ومع ذلك طرقت أن تكون رمزاً أو لفظة .  
فتجد لمرثيتك في رثيتي ، كشكوكي بسيطة ، وكنتيجة متواضعة . فأنو أغيب عن مثل  
هذه رثيتك ، أمراً يضاهي أسفني .

بشدة  
صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد بل من عمر واحد تقريبا . ليس بيننا كتابة أو سياسة ، أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤلف  
بيننا . ففي لحظة الشعر ، خصوصا لحظة الموت - ذلك الشعر الآخر - ينمزق حجاب المعاصرة ، حجاب الخصومة والتنافس ، لا تعود تقوم الشاعر بتشكيلاته  
القنية أو تجزئاته المرحلية ، وإنما تقوم بمشروعه كاملا ، بالطموح الذي يحركه ، والرؤيا التي يصدر عنها ، والأفق الذي يفتحه ، والمعنى الذي يؤسسه .  
في هذا المشروع الذي هو ، أساسا ، سؤال يطرحه الشاعر على العالم ، يتلاقى الشعراء الخلاقون ، فيؤلفون ، على تباينهم ، بيتانا واحدا ، يتباعدون فيه  
متجاورين ، ويختلفون مؤلفين .

الأشياء - مادية أو غير مادية - هي التي تملأ لغتها ، أو لنقل : أن تكون اللغة في مستوى الأرض ونفض الحياة اليومية - ذلك هو الباب الذي دخل  
منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر ، وأخذ يوشوش الأشياء ، أو يناديها فيما يحتضنها ، من أجل أن يترك لها أن تفصح هي عن نفسها ، لكن بلسانه . أولية  
الشيء على اللغة تعني هنا أولية المكان . الزمن هو النهر العابر ، إن لم نقل الريح ، والمكان هو السرير الباقي . في هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه  
مكان لمسرح الكآبة ، مكان شغافة وكدورة في آن ، ذلك أنه مكان اصطراع ، لا مكان هباء . وفي الهوامش المصادفات : زهرة هنا أكثر انحناء على الغبار ،  
وزهرة هناك أكثر حينا إلى الماء .

وهذا الطمي التاريخي - طمي الانسحاق ، والصبر النبيل ، والغبطة التي لا تكاد تتميز عن الفجعية ، أو الفجعية التي لا تكاد تتميز عن الغبطة ،  
والجسد الذي ينتظر بحكمة الدهر أن يتحول إلى رقيم في المملكة الميروغليقية ، مملكة السر ، كأنه بردي منثور للرقم - أقول : لا نجد في جبلتنا الشعرى من  
حضن هذا الطمي العريق الأعاذ ، وسافر في أغواره ، واستنطقه ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، دون ادعاء ، دون هرج ، دون انتفاخ ، كأنه هو نفسه  
نحلة ، أو نافذة ، أو زهرة ، أو موجة من الضوء .

كانت بيننا صداقة صامتة غالبا ، وتلقى عليها البرودة أحيانا شهوة المنافسة في هذه الحياة الدنيا . هل نحتاج دائما إلى الموت لكي يوثق الصداقة ، ولكي  
يبقى حارة كأنها لا تفارق المهدي الذي نشأت فيه ؟ بل كأن الموت الذي يحتاج الحياة هو نفسه الذي يعلمنا أن نحب الحياة ، وأن نحب الإنسان والشعر .  
سلاما لصلاح عبد الصبور ، أنا وصديقا في الشعر .



# البيان

## يَتَحَدَّثُ عَنْ رَحْلَةِ صِدِّيقِ الصَّبُورِ إِلَى أَصْفَ شَارِعِ الثُّنُورِ

دائما نجتمعنا ليل أسبانيا ، وبعد أن كنا نتجول في ساحات القاهرة وشوارعها . أصبحنا نتجول بين الأسماء ، أسماء المقاهي والمنتديات ، وأسماء الأصدقاء . ونجتمعنا ليل الغربة من جديد مع الشاعر عبد الوهاب البياتي ، في أحد شوارع مدريد . دائما ما نجتمعنا الليل ، ربما كنا نحب المكان لأنه يشبه أحب الأماكن إلينا في القاهرة . وتستمر اللقاءات وتستمر الأحاديث . والبياتي مازال يعيش مع الذكريات .. الأصدقاء .. الشوارع .. الأحاديث . دائم السؤال في كل لقاء عن آخر أخبار القاهرة والأصدقاء . إلى أن جاء يوم ليله ثقيل ، فقد رحل الصديق والشاعر ورفيق رحلة النور . رحل صلاح عبد الصبور في طريقه إلى أصقاع جديدة للنور . بحثا عن سماواته وحيدا . حالما بالرجوع إلينا طلقا ومثلنا . ووقع الخبر على الشاعر عبد الوهاب البياتي كالصاعقة . لم يصدق ، كما لم يصدق أحد هنا . ولكن للغربة والحزن للوطن طعم آخر . ويدور الحوار . ولكن ليس ككل الليالي الأخرى . دار الحوار حول صلاح عبد الصبور . الصديق . الإنسان . الشاعر . رفيق الطريق إلى أصقاع النور .

بدأ الحديث عفويا . ولم يكن أي منا يتخيل أن هذا الحديث العفوي قد يتحول إلى ذكرى تسجل . ولكن الطرف الذي عشناه حوله إلى حديث حول حياة البياتي نفسه وذكرياته في القاهرة . وكان صلاح عبد الصبور نقطة مضيئة دائما في علاقة البياتي بالقاهرة . وبعد أن أفاق قليلا . تذكر بعض أشعار صلاح وقال لي :

أنا شاعر  
ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاء  
واسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني  
تطول بنا أحاديث الندامي حين يلقوني  
على أني سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم  
وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق  
إلى بيني  
لأرقد في سماواتي  
وحيدا .. في سماواتي  
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومثلنا  
بانغامي وأبياتي

أجافكم لأعرفكم

شعراوى . فحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور وإبراهيم شعراوى لتسوية بعض الخصومات الأدبية الشعرية غير المتكافئة . منذ ذلك الوقت أصبح صلاح صديقا لي . وكنا نلتقي بين حين وآخر في جروبي ومقهى على بابا . حيث كان يجلس هناك دائما عبد الرحمن الشرفاوى وحسن فؤاد وسلامة موسى . وكنت أזור صلاح بين حين وآخر في روز اليوسف . وكنا نقرأ قصائدها معا . بعد ذلك بقليل غادرت القاهرة ولم أعد إليها إلا في عام ١٩٦٤ . فعدنا إلى استئناف مشوارنا الطويل . كنا نلتقي في الأهرام بمكتب الدكتور

— أول مرة تعرفت فيها على صلاح عبد الصبور شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثي على مصر . عندما أقامت رابطة الأدب الحديث حفل تكريم لي بمناسبة زيارتي للقاهرة . وفي هذا الحفل حضر معظم شعراء مصر الشباب . وألقوا فيه قصائد لتكريمي . وكان منهم حجازي . وصلاح جاهين . وكمال غمار . والراحلان نجيب سرور وفوزي العنتيل . كما كان هناك أيضا كمال نشأت . ويدر نشأت . وإبراهيم شعراوى . وكانت هناك خصومات أدبية تنعكس آثارها على مجلة العالم العربي التي كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم

□ حوار  
طلعت شاهين

الغربية أننا كنا نقف نحن نفس المجموعة الشعرية لهذا الشاعر . وهي المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية . التي نشرتها جامعة برنسن الأمريكية ، وكانت الترجمة الإنجليزية منشورة إلى جانب النص الأصلي باللغة (الأوردية) . وهي لغة الشاعر ، والترجمة الإنجليزية لم تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل قصيدة : واحدة منها بقلم أحد الشعراء الهنود ، والثانية نظرية بقلم شاعر أمريكي ، والثالثة شعرية بقلم شاعر أمريكي أيضا . وقد تحدثنا عن أمانة ودقة هذه الترجمة المثالية . وكنا نطمح لشعرنا العربي أن يترجم بنفس هذا المستوى .

• ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من خلال هذه العلاقة الطويلة به ؟

— كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا بالخلق في مفهومه الاجتماعي ، أي أن صداقته لم تكن تتأثر بالرياح والأعاصير التي كانت تهب عليها ، بل كان يحاول أن يحتفظ بأوهي خيط للصداقة . لذلك كان أنه خلق أصيل . ينحدر من أعماق التراث الحضاري العربي ، أي أنه كان شريفا في صداقته وعداونه ، إن صح تسميتها بالعداوة . والإنسان لا يملك إزائه إلا أن يحبه ، حتى لو حاول أن يكون عكس ذلك . ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح عبد الصبور من أرق وأعرق المفاهيم الحضارية في رائي .

• في أحيان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور هادئا ومبتسما على الرغم من الأحاديث العاصفة التي تدور حوله ، بل يشارك فيها بنفس الهدوء ، ويبدو كما لو كان الأمر لا يعنيه .

— هذا شيء يبدو دائما على وجه صلاح الظاهر . وأذكر أنني في أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح وبعض الأدباء المصريين والعرب . وكانت الهزيمة قد وقعت عليهم وقع الصاعقة ، وكنت الوحيد بينهم في احتفاظي بأعصابي ، لأنني كنت أرى علامتي الهزيمة قبل أن تنهزم ، وإن لم أفصح عن ذلك في شعري بشكل مباشر . وأعتقد أن بعض التغييرات كانت قد طرأت على صلاح في تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة ، وظهر أثرها في كتابته . وتلك هي طبيعة صلاح ، حيث إن كثيرا من التطورات والتغييرات لا تظهر على سلوكه بقدر ما تظهر في كتاباته ، فقد ظل ذلك الرقيق المتواضع . الذي ينحني تحت قناعاته كثيرا من الأوجاع والتوجعات والتوقعات .

• دائما توجد بعض المداعبات الصغيرة بين الأدباء وبخاصة من تربط بينهم صداقة قوية ، فهل حدث هذا بين صلاح عبد الصبور والبياتي ؟

— لا .. ولكنني أعتقد أن الشعر من أشق المهن ، وهذا فإن محاولة الجمع بين الشاعر والموظف تنقل

لويس عوض . وفي لا باس وأحيانا في فندق سميراميس أو هيلتون . وكانت العلاقات وطيدة . حيث كنا نناقش عن بعض الكتب والمجموعات الشعرية والأفلام التي نشاهدها . وفي هذه المرحلة جاء إلى القاهرة الشاعر الأمريكي الكبير «روبرت لويل» الذي بعده التفاد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد : ت . إس . إليوت وأودن . وبمناسبة وجوده أقام الدكتور لويس له دعوة في هيلتون دعاني إليها . وحضرها حجازي وصلاح . وتعرفنا على الشاعر . وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد ، وتعرفنا عليه من خلال أشعاره . فكانت فرصة مواتية أتاحتها لنا الدكتور لويس عوض . وكذلك تعرفنا بمكتبه بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية والأجنبية . أذكر منهم المستشرق الكبير جاك بيرك . وكنت ألتقي دائما بصلاح في مكتبه بالأهرام . حيث كان يعمل محررا أدبيا بالقسم الثقافي بالأهرام . أو في بيته . أو في بيت حجازي أو الدكتور لويس عوض . وكنا نتحاور ، وكان الدكتور لويس يبدى كثيرا من الملاحظات حول الشعر العربي بشكل عام ، وحول شعرنا بشكل خاص . وظلت علاقتي بصلاح مستمرة إلى عودتي إلى الوطن عام ١٩٧٢ . وكان آخر لقائي به في مهرجان المتنبي الذي عقد في بغداد ، حيث كان قادما من الهند التي كان يعمل فيها مستشارا . وكان هذا اللقاء الأخير حميما بيني وبينه . وبين الأستاذ فاروق خورشيد الذي كان هو أيضا في زيارة لبغداد . وفي لقائنا هذا استعدنا ذكرياتنا المشتركة بالمجموعة الأدبية المصرية بالقاهرة ، التي كانت نجتمعنا بأصدقاء مشتركين . كالدكتور عز الدين إسماعيل . كانت لقاءاتنا تتميز بالصراحة التامة ، فقد كان يحمل معه إلى القاهرة حزن الريف المصري ، وتحفظا إنسانيا . وخوفه من المدينة ومذلاتها . ليقيم توازنا بين شخصيته . إنسانا وشاعرا . كان واحدا من الأدباء القلائل الذين يلتقي في بيوتهم كثير من الأدباء العرب والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة . وكان مثالا للكرم ، وكثيرا ما كان يهتم بدعوة الأدباء العرب الذين يزورون القاهرة ، فقد كان يدعوهم إلى بيته أو إلى المنتديات الأدبية ، وكان دائب المتابعة والاهتمام لكل ما ينشر في العالم العربي والعالم كله . وأذكر أن من مشاريعه الأدبية التي حدثني عنها . مشروع ترجمة أشعار الكاتب اليوناني كازانتزاكس الكاملة إلى اللغة العربية . وكان دائما يحمل معه مجموعته الشعرية . ولا أدري هل ترجم هذه الأشعار أم لا ، وربما ترك بين أوراقه بعض ترجماته لهذه الأشعار<sup>(١)</sup> . كما أنه اهتم في السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين . وبشكل خاص شعراء الهند وأندونيسيا . وفي أثناء زيارته لمهرجان المتنبي . أذكر أننا تحدثنا بشكل تفصيلي عن الشاعر الهندي العظيم أسد الله غالب . الذي كتب عنه أستاذنا الكبير يحيى حق وترجم بعض أشعاره ونشرها ضمن أحد كتبه .. ومن المصادفات

كاهل أي إنسان ، بخاصة إذا ما أراد أن يجتاز أبوابها الطويلة . وكنت قد وجهت مرارا وتكرارا نقدا إلى صلاح ، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه بالوظيفة . وكان صلاح عبد الصبور ذكيا ، يدرك أبعاد اللعبة ، ويدرك ما كنت أقوله له ، ولكنه كان يقف عاجزا أحيانا أمام معادلة الحياة الصعبة . ولكن كتاباته ، التي كانت تعبر عن ضميره الحي المتوقد ، كانت تفصح عن صحة ما أقول . وقد قرأت له على سبيل المثال لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أذكر مقابلة قال فيها بالحرف الواحد :

« إن إحساس المثقف الحقيقي بكرامته يفوق تصور الكثيرين . لذلك فالبيروقراطية تحاصر الصغرة وتعزها عن الفاعلية . وهكذا نجد أن هناك صراعا ضاريا : البيروقراطية تريد أن تفرض الموت على المفكر والشاعر ، لكنها لا تستطيع ، ولذلك فهي تحاول أن تخدع المفكر . إنها تقول له : أنا معجبة بأفكارك ومشاعرك ، ونحاول بذلك استغلال المفكر ، فيتحول إلى كلب حراسة للمصالح البيروقراطية »

وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذي نقلته لك هو ما يجعلني أشعر أنني في نقدي له كنت على حق ، ولكنه لما كان يدرك أبعاد اللعبة — كما قلت من قبل — فقد ظل يدور فيها إلى أن قضت عليه إحدى صراعاتها ، فما أصعب على الشاعر أن يتعامل مع البيروقراطية .

• كيف بدأت علاقة عبد الوهاب البياتي بشعر صلاح عبد الصبور ؟

— كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التي بدأ بنشرها في مجلة الثقافة في بداية الخمسينيات . وكان يجانبه في ذلك الوقت الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد كمال زكي وفاروق خورشيد وسواهم ممن كانوا يكتبون ويحررون في هذه المجلة . وقد لفتت نظري هذه القصائد ، وكان بعضها بالشكل العمودي وقد ضمت هذه القصائد مجموعته الأولى «الناس في بلاد» هذه المجموعة التي اعتبرها بجانب «أحلام الفارس القديم» و«مأساة الحلاج» أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، هذه الكتب الشعرية الثلاثة تمثل مراحل كبرى في تطور شعره وتطور أدائه الفنية ، وأذكر — فيما أذكر — أنني عندما كنت قد كتبت قصيدتي «عذاب الحلاج» ونشرتها ، كان صلاح قد شرع في التوكتابة مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج» وقد تبادلنا بعض المصادر القديمة والحديثة التي تتعلق بالحلاج وشعره وأخباره .

• عندما بدأ التيار التجديدي في الشعر العربي على يد البياتي والسياب ونازك ، كان صلاح عبد الصبور يخطو تقريبا نفس الخطوات في مصر فهل تعتبر صلاح عبد الصبور جزءا من هذه الحركة التجديدية التي شاركت أنت فيها بنصيب كبير ؟

(١) هذه الأشعار وغيرها من القصائد التي ترجمها الفقيه — وهي كثيرة — منجد طريقها إلى القارئ عما قريب (التحرير)

- الشعراء الذين لهم رؤية خاصة ، ومضمون وأسلوب متميزان ، من الصعوبة بمكان التأثير بهم . وسبب ذلك أن الشاعر الآخر - لكي يتأثر - عليه أن يحيا نفس حيواته ، أما الكتابات الشعرية التي تعتمد على سحر اللغة ، وعلى الزخرفة واللمعة والتراكيب اللغوية الغامضة ، فمن السهولة جدا تقليدها . لهذا فإن التأثير بصلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا لا يعنى أنه ليس استاذاً للشعراء الذين جاءوا بعده . ولكنه أثر فيهم ثقافياً ونفسياً ، لأنه فتح لهم نافذة النور على طريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقى . إن رؤياه ورؤيته التي حملت الجديد كان لها أثر كبير في فتح النوافذ المصدرة . والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذى يعتمد على التجربة الوجودية يستخدم لغة التجربة الخاصة بها ، لهذا فمن الصعوبة بمكان تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذى أشرنا إليه يمكن تقليده ، لأن لغته - وإن كانت تعتمد على النعومة والسحر والفضائية - ليست لغة خاصة بتجربة معينة ، بل إنها لغة مصقولة ومتقاة .

• أذكر في السنوات الأخيرة أننى التقيت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المنبى الذى عقد في بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بسفارة مصر بالهند ، فسأته عن آخر أشعاره فقال : يبدو أن الشعر قد بدأ يستصعب على . فهل قوله هذا كان يعنى في ذلك الوقت توقفه عن الكتابة الشعرية ، أى نضوب شعر صلاح عبد الصبور ؟

- كان فعلا في مهرجان المنبى يشعر بعن سديد وإن لم يفصح عن ذلك ، وباح لي ببعض هذه التوجسات ، وكان يشعر بعامل الزمن ، وكان كمن هو في سباق مع الزمن ، أو مع شئ ما لم أتنبه في ذلك الوقت ، وعندما بلغنى نبأ رحيله لم أصدق الأمر : لأن رحيله مبكر . وقلقه المدمر كان قينا أن يمدد بالزاد الشعرى لسنوات طويلة مقبلة ، فالتار التي تنقد في أعناق الشاعر وتسبب له الفجعة والأرق هي علامة عافية وصحة . الكتابة وحدها لا تعنى شيئا ، وهناك كثير من النظامين والمتشاعرين الذين يكتبون في كل يوم ديوانا جديدا . وصلاح عبد الصبور لم يكن منهم . بل كان شاعرا حقا ، وكان صمته وقلقه وفراغ يديه أحيانا ، علامة عافية كما قلت ، ونذير عاصفة في نفس الوقت . ولكن العاصفة إذا كانت قد اقتلعت شجرة حياته ، فإن شجرته قد استقرت في كل أرض وكل مكان . وعندما أستعيد الآن قراءة بعض أشعاره ، أشعر بصمته وقلقه وبعض كلماته المهمة التي كانت تتراجع على شفثيه قبل أن تغمرها . ولعل محاولة قهر الشاعر التي تحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصواعق التي أصابته قبل الأوان . الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعد في هذا العالم .

والمبالغة في حكاية تأثير صلاح عبد الصبور باليوت أرفضها رفضا كاملا . ولو أردنا أن تتبع نفس هذا الأسلوب لقلنا مثلا عن الكوميديا الإلهية لدانتي إن عبقرية دانتي ليست هي التي صنعتها وإنما جاءت من اطلاعه على قصة الإسراء والمعراج وكتابات ابن عربى ، وإن مجنون الزا لأراجون مستمدة من الشعر العربى . وهكذا الأمر . واعتقد أن الشعراء أشبه بموجات البحر . حيث تضفر كل موجة شعر أختها ، وهكذا الأمر . أما المبالغة والتحويل بالتأثير والتأثر فتلك حكاية مملة . فثلا هناك تشابه بين سيرة حياة الحلاج ومصيره الفاجع وبطل « جريمة قتل في الكاتدرائية » لإليوت . هذا التشابه يكاد يكون متقاربا ، فلماذا لا نقول إن إليوت قد تأثر بسيرة حياة الحلاج ؟

• هل مازلت عند هذا الرأى على الرغم من أنك في هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسراء والمعراج في كوميديا دانتي ؟

- ما قدمه الدكتور صلاح فضل - وهو كتاب عظيم - يدل على أن دانتي قد نقل نقلا حقيقيا بعض مشاهد كتابه في الكوميديا من قصة الإسراء والمعراج ، وإن كان هذا لا يعنى أن دانتي مجرد من العبقرية . لقد تأثر بالكتابات الإسلامية ، وهدنه عبقريته إلى عمل عظيم هو الكوميديا الإلهية . ولكن عندما نمسك كلمة أو جملة تتشابه مع كلمة أو جملة لشاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد تأثر أو نقل . وإلا فلماذا نقول عن قصة «أوديب» التي تعاقب على كتابتها كتاب في مختلف العصور ، والتي هي نجد ذاتها تكاد أن تكون نقلا لحياة «إخناتون» ؟ وإليوت نفسه قد تأثر بثقافات الشرق ، وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية ، وكذلك الثقافة الإغريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا التأثير لا يعنى أنه قد نقل هذه الثقافات وإن كان قد اقتبس أحيانا وأشار إلى هذا الاقتباس أو لم يشير . لماذا يعتبر إليوت هو العبقرى وصلاح عبد الصبور مجردا من كل شئ ؟ فإذا اعتبر الغرب ونقاده أن إليوت كان شاعرا عظيما فنحن أيضا نعتبر صلاح عبد الصبور شاعرا عظيما . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت إلينا على أبدي بعض أساتذتنا الذين درسوا في أوروبا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة ، ظاهرة التأثير في الأدب العربى . وهذه ظاهرة تبرز في أغلب الرسائل الجامعية ، وخاصة رسائل الذين درسوا في الغرب . ولعل مرد هذا إلى عقدة الحواجيات ، أو لإرضاء نزعات الأساتذة الذين يشرفون على هذه الرسائل وإرضاء غرورهم القومى . إذا كانت أوروبا ذات يوم عور الكون فإن شعرها لم يكن يحور الكون على الإطلاق .

• صلاح عبد الصبور بوصفه شاعرا كبيرا ورائدا من رواد التجديد . هل ترى تأثيراً لشعره على الأجيال التي جاءت من بعده ؟

- عندما بدأنا ، السياب ونازك وأنا ، كانت محاولتنا التجديدية تعتمد أول ما تعتمد على الشعر العربى القديم والحديث . وبشكل خاص مرحلة «أبولو» والشائى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وإلياس أبو شبكة وغيرهم . بجانب اطلاعنا على الأدب والشعر الأوروبى مترجما أو مكتوبا بلغته الأصلية . ثم إن هذه الروافد لم تلبث أن امتدت فشملت الوطن العربى . أى أن رواد الشعر العربى المعاصر لم يظهروا في مرحلة واحدة . بل ظهوروا في مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم تلبث (نقديا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم الموجة إلى أختها . ولا أريد في هذه العبارة أن أعزو حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربى معين . لأننى أعتقد أن التجديد الحقيقى يقوم به شعب يتحرك بأسره . وثقافة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا مرآة لهذه الولادة الحية . وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد . وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المعطى حجازى - بعده بقليل - وسواهما اسهاما لا يستهان بها في تجديد الشعر العربى . لا في مصر وحدها بل في الوطن العربى كله .

بعد هذه الرحلة الطويلة التي سار فيها صلاح عبد الصبور على درب الشعر الصعب ، ما رأى الياني في هذه الرحلة شعريا ، أى ما رأى الياني في إنجاز صلاح عبد الصبور الشعرى ؟

- إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل ، والرحيل يعنى أنه قد تخطى الزمان والمكان لكي يولد من جديد في زمان ومكان آخرين . ويبدأ مهمته الشعرية ثانية . ولهذا فأنا أجده حاضرا حضورا قويا ولا أشعر بأنه قد رحل عنا ، لأن الرحيل بمعناه العادى يعنى الموت النهائى . وولادة الشاعر الحقيقى تبدأ بعد موته ، لأن غبار الضيق والأعداء يتساقط ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده في الحومة ، ويقاؤه في الحومة وحده يعنى ولادته من جديد ، ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يتخلعون أحيانا هالة على هذا الشاعر أو ذاك في حياته ، يصبح من الصعوبة اختراقها عن طريق النقد ، ولهذا فإن الشعر الحقيقى والنقد الحقيقى ، يبدآن بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيقون ، وسبق النقد الأدبى يتابعه في رحلته الغامضة الطويلة .

• أذكر أننى كثيرا ما قرأت وصحمت في المناقشات عن تأثير صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد ثار جدل كثير حول هذه المسألة . بل إن بعضهم اتهمه أحيانا بسرقة أو صياغة أشعار إليوت . فما رأى الياني كشاعر في هذه المسألة ؟

- اعتقد أن الشعر العربى حقق إنجازات رائعة ، وأنا ضد عقدة الحواجيات ، وضد الذين يحاولون أن ينسبوا أية عبقرية أو أى إنجاز ثقافى عربى إلى أوروبا .

ويكبر ويشيح ثم يرفع قلوب رحيله . وأظن أردد قوله :

« هذا زمن الحق الضائع  
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومنى قتله  
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات  
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس  
فتحس رأسك  
فتحس رأسك » .

الأستاذ اليباني دلائل على هذا الرحيل في شعره ؟

— لا يمكن الشعور بالموت ميتافيزيقيا دون المرور بتجربة الموت الوجودي . ولا أدري مدى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهوم الموت هذين ، وأترك هذه القضية للنقاد ، ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذي هو صنو الحياة ، كان ملازما لشعور صلاح عبد الصبور في معظم شعره . الموت الذي يولد مع الإنسان وينمو معه ويشيب

ولهذا فإن القلق يشبه صلاة الاستسقاء التي كان يقوم بها الفقراء والفلاحون في الريف العربي عندما تحبس السماء مطرها ورعدها وبرقها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصري ، وإنك تستطيع أن تميزه من بين كل القصائد : فيه ورع وخشوع ، ورؤية الإنسان المصري العربي دائما .

• الرحيل المبكر والمهاجني يجعلني اتساءل عن ظاهرة الموت في شعر صلاح عبد الصبور ، فهل يرى

# كنايس في الألام

□ بدرالديب

لا أظن أنني أستطيع الآن أن أحمل نفسي على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، أو أن أستخدم هذا الفعل البغض « كان » . ليس الموت هو المرعب أو المخيف ، ولكن — كما قلت لأولئك الصغرة من الكرام حوله ، الذين كلفوني بالكتابة : المخيف هو الكلمة التي لم تقل ، وأنه لن يسمع ما نقول . لاشك أن هناك قصائد وأبياتا ، بل وأعمالا في أدراجه عندما فاجأه هذا الصمت المزم . وأن نغاث كثيرة كانت تتكون في هذا البدن عندما غص بأسراره .

المذاب فيها ؟ أم تتكلم عن موطن الأسرار وابن هو من هذه النفس ؟ وما تخومه وجغرافيته ؟ أم ننظر في الصمت الذي كان يصطدم به ، أو يفرضه على نفسه ، أو يسير فيه ملزما ؟

يصطدم مع شيء لم يكتمل بعد . وما أكثر ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا غاب عنه . أو هذا الاحتفال الذي نصنعه جميعا — نحن وهو — إذا جاءه الشعر في موكبه .

ما أشد سذاجة ما نقوله الآن من كلمات عن شعر صلاح . في عام ١٩٥٦ عندما كان « الناس في بلادى » قد اكتمل وجمع ودفع للنشر ، ظلمت أكثر من شهرين متوالين أقرأه وأعبد قراءته ، وأسجلته بصوتي وصوته ، قبل أن أستطيع أن أخط كلمة عنه . والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذي تركه . ماذا نفعل لكي نكتب ؟ !

إن الدراسات الأكاديمية تحتاج إلى زمن . وإلى قدرة على التحاسن . وأنا لا أملك الآن شيئا من هذا وهناك غضب يعصف بالنفس أمام غيابة الذي أغلق الباب على ما تم من شعره . لقد أصبح هذا الإرث تكامل قاجع لم يكن له من قبل . وأصبح تبعه ودراسته جهدا طويلا لا يكاد ينتهي .

فماذا يمكن أن نقول الآن ؟ هل نتحدث عن الكأس التي شرب منها . ما هي ؟ وأي شراب ذاك

في آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف لشعره وفلسفته آفاقا جديدة . والكلمات الأخيرة في الديوان كانت تشهد تطلعا للشكل . أطلق عليه وصف « تجريدات » . متمشيا مع نظريته النقدية التي حاول أن يعرضها في « حياي في الشعر » . والحديث عن « التشكيل » ومعناه عنده ليس هو بالضبط ما أريد أن أشير إليه الآن . ولكني أشير إلى هذا الطريق الجرد الذي فتحه لنفسه . والذي كان فيها اعتقد — سبغير الكثير من شعره :

نجريدة ٣

يارب ! يارب !  
أسقيني حتى إذا ما مشيت  
كأسك في موطن إسراري  
ألزمتني الصمت . وهذا أنا  
أغص مخنوقا بإسراري .

أنا أيضا أغص مخنوقا بشوقي إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه . كان بيننا دائما — وما أكثر من سيقولون ذلك — هذا الاعتذار المتبادل . من جانبي لأشعر سأسأله أن يقرأ لي الجديد . ومن جانبه لأنه كان دائما

إني لم أعد بالقادر على أن أضع شعر صلاح المتكامل في تاريخ الأدب العربي . فقد تحدد هذا المكان وحدده الآخرون . وسيظلون يتابعون حدوده كلها تطور شعرنا العربي في الوطن كله . فالطريق الذي شقه صلاح أصبح ملكا للأمة وللغة ومسئولية ضخمة على أجيال الشعراء المتعاقبة خلال القرن القادم . فصلاح بشعره ابن قرننا هذا ومشاكله . وحلوله الجديدة التي قدمها هي المسئولة عن الشعر الحديث . ومازلت أعتقد أن ما يدين به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . فصلاح وحده هو الذي وضع النغمة التي جعلت الشعر الحديث ممكنا في عصرنا . بل التي جعلت إمكانية الحديث شعرا . متاحة . هو الذي جعل حديثنا اليومي . وشعرنا الثرائي وتأثيرات النكر والأدب الأجنبي . وتعبيرنا الموجودي القاجع عن واقعنا — جعل كل هذا ممكنا



## يساه التاريخ لا يحرر عكس الأقدار واسقط مختارا في التكرار

وهذا التناقض الواضح بين فعل الأمر « اسقط » والحال الوجودية « مختارا » هو بمثابة مؤشر للبوصلية الحيوية التي حكمت الطريق الذي اختاره صلاح . وهو لم يختره اختيارا شعريا فقط ، ولكنه بهذا الموت الذي اختاره ، يقرر أنه كان اختيارا حيويا ، اختيار حياة وسلوك .

ولست أدري الآن ما الاستعدادات : أو التأثيرات . أو التربية النفسية . التي وجهت صلاح إلى هذا الاختيار . وهل أوصله إلى هذا مفهومه للحب أم للصدق أم لكليهما . أم هو العجز عن تغيير واقع لا يمكن أن يتغير ، متخذاً للقرار الديني المطروح منذ بدء أجيال البشرية : الذبح الطقسي للذات ، عندما كان البطل القديم يقف أمام الجذب وأمام سر الوجود من جديد ، فيمثل الموت عندئذ ويرتبه ، لنحيا الأرض . وعندما وضع المسيح في تاريخ البشرية قصة الصلب من أجل الخلاص عن طريق الغيبة . وعندما يختار هذا الطقوس بعض المسرحيين الوجوديين ( العبيثين ) ليقدموا فكرة الخلاص الجديدة وعبر استنحاة الاتصال - في كل هذه الأحوال - كان البطل الشاعر يقدم على ارتكاب الموت مختارا عامدا مريدا . لأنه تمام القضية ، وقفة القدرة على التغيير ، والتخوذج الأعلى المطروح للمحاكاة والقدوة .

قدم قربانك للبحر الغضبان  
قدم قربانك للبحر الغضبان  
قدم قربان .....

هذا القربان كان يقدم في كل قصيدة تقريبا ، وفي كل عمل مسرحي ، ولست أعرف الآن ماذا أنقل هنا من أبيات وماذا أترك ، ولكن المتابعة المتأنية تستطيع أن تلم بطبيعة الطقوس الذي يتم بالحلب ، وبالكلمة وبالشعر ، وبتمام الحب والمعرفة . إنه أحيانا محو وأحيانا غياب موسيقى ، وأحيانا استسلام ، ولكنه دائما موت حقيق . يترك للآخرين أن يضعوا البطل في اللحد ، بعد أن نضاً عن نفسه وثوب الزهو المزعوم ، ونهاوى غريباناء ، ولكن شجاعا يستصرخكم :

هل تدعوني وحدي ؟  
وكفاكم أني سلمت  
أن تضعوني في لحدي .

إلى هذا الحل المختار - ترجع كل إشارات الصليب وإشارات المحو والموت في شعر صلاح . ولقد لاحظت لأول مرة . وأنا أعاد قراءة الدواوين تأثيرا غريبا لمسرحيين مما يسمى بمسرح العبث . أشير إليها

يمكن أن نمارس فيه وأن نقرر ، أن الجسم البشري . لم يخلق إلا كي يعلن معجزته . في إيقاع الرقص الفرحان » .

هذا الإسار الذي فرضه ويفرضه الواقع على الشعر وعلى الفكر - وليس الآن مجال الحديث عنه أو عن أسباب وجوده - هو الذي حدد في شعر صلاح ، كما حدد في كل محاولات الفن الجديدة في وطننا العربي ، شكل التعبير ، وهو الذي حدد ما استطعنا أن نحققه في الدراما الشعرية .

وشكل التعبير ، وهو الذي يسميه صلاح « التشكيل » . قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لا بد أن يكون هناك من بين نقادنا من تفرغ لها أو سوف يفعل ذلك . ولكنه - كما استطعت أن ألمسه ، وفي حدود قدرتي الحالية على التعبير والصياغة - هو وصف لمحاولة إيجاد الموضوع ، على أرضية مرصوفة . وبين الموضوع الذي هو الشعر الخالص ، والأرضية ، التي هي « رواية » الواقع ، تشكل عند صلاح القصيدة بل الدراما أيضا . في كل قصيدة ، وفي كل دراما هناك هذا التركيب الذي يكاد أن يكون مستمدا من ملاحظتنا الشعرية ، وإن اعتمد على حس تشكيل مستمد من تجربة الفنون التشكيلية . وأكاد أظن أن صلاح كان ينظر إلى الملحمة الشعرية الشعبية وهو بشكل القصيدة ، وإلى نفسه كأنه « الراوي » يحكي المقدمة . ويضرب الرقابة ، ويصف الواقع ، كي يفرج صوت البطل - الموضوع وكلماته المباشرة بعد ذلك . كانت هذه هي طريقة الوصول إلى الصدق والحرية للتأحين ، دون أن يغفل لحظة عن إسار الواقع والحدود التاريخية المعيشة ، في هذا الإطار ، كان الصراع دائما موصوفا ، وكانت المعاناة ماثلة وحاضرة . إنني أتذكر هنا مجموعة كبيرة من القصائد ، مثل السلام ، والمثل لك ، وأقول لكم ، وأحلام الفارس القديم ، وسكابة المغني الحزين ، كما أتذكر بلورية هذا الشكل ووضوحه في العلاج ، وفي « مسافر ليل » ، على الخصوص ، بل في « الأميرة تنتظر » ...

إنني أجزو بحزني ، وبإسار هذا الحزن ، على أن أعبر عن هذا الخدس التقدي وكانه أنين قلب كان ينتظر المستقبل والقادم من الشعر ، الذي يختن في الراوي نهائيا ، ليقب الموضوع وحده مجردا كاملا . فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟ أما إنه كان يريد ذلك ويطمح فيه ، فكل ديوان « الإبحار في الذاكرة » - آخر الدواوين - دليل على ذلك . وقد يكفى هنا أن أشير إلى « الموت بينها » ، « وإجمالي القصة » ، « والتجريدات » .

أما إن هذا كان ممكنا ، فقد كان هو نفسه يعرف أنه كان ما يزال مستحيلا :

لكن ما تشبه الصحف اليومية والحوليات

ومتاحا للجميع شعرا .

وصلاح هو الذي حل مشكلة وحدة القصيدة . ونقل قضية وحدة الموضوع إلى اختيار الوجود والإيجاد . وبذلك ارتفع بالقصيدة العربية إلى مرتبة العمل الفني الموجود المصاغ . وهذا الإنجاز الكبير قد تجد له ملامح أو سمات أو جزئيات من التحقق في شعر الرواد الآخرين . ولكنه عنده قد اكتمل وتم وأصبح لنا .

ونكن حياة صلاح . هذه السنوات التي عاشها يقول الشعر (فهذه حياته) . قد أحاطها هذا السياج القاسي من واقعنا العربي الاجتماعي والاقتصادي والسياسي . وعلى عكس غيره من الشعراء المحدثين . بل الكتاب والمفكرين . لم يرد أبدا أن ينكر وجود هذا السياج أو أن يتغيبه ويخرج عنه . وقد يرى البعض في هذا القبول تقاعسا عن التجريب أو استسلاما . ولكنني أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية في الصدق مع النفس . والصدق كان هو المعنى الحقيقي للحرية عند صلاح . وهذا ملمح أساسي وضروري لنهم صلاح عبد الصبور وتقدير إنجازاته . لقد قبل صلاح حدود وضع الفكر في مجتمعنا . وقرر ألا ينقطع عن وصف هذا الوضع ومشافه . فما أكثر ما تحدث في شعره عن تلك الفجوة المفروضة على المفكر والشاعر بين القول والفعل . وكم يسعد المرء أن يتصور ما كان يمكن أن يكون عليه شعر صلاح لو أنه أتبع له أن يجا في بهجة الحرية والصدق الكامل . إن تغيير الواقع ليس من مسؤولية الشاعر أو المفكر . فمسئولته مقصورة على التوعية به وتحديد أبعاد ضروره . ولقد ظل هذا الواقع يرشح على نفس صلاح وعلى شعره . وظل هو يعيش رؤيته لواقع آخر ولمعرفة أخرى . صمت صلاح :

درس عرفته روعي بعد فوات الأزمان  
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن ..  
وأرعى سر القلق الكافي في نافذة العينين  
وتصلب جسمي في ثابوت العادة والخوف  
بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمري  
إذ رمت الأيام رماد حباتي في شعري  
درس عرفته روعي بعد فوات الأزمان

هذه المفولات الوجودية في الأبيات . واحدة واحدة . كانت دائما مفرقة . يصطرح معها صلاح كما يصطرح نحن جميعا . وبذلك أصبح شاعرنا . ضلالات الحكمة . هي المعرفة غير المؤدية وغير الفاعلة . والحزن هو صدق النفس الذي لا يمكن أن ننسوه عبا . لأنه « لا يفي ولا يستحدث » . وهذا القلق الكافي . ونصلب الجسم في ثابوت العادة . والخوف . كلها معانيها اليومية التي لم نستطع أن نخلص منها طوال سنوات حياتنا . ولقد ظلنا - مثله - نعلم دائما بهذا الفوق في التاريخ والجغرافيا . الذي

هنا هواة المقارنات ومتابعة التأثيرات ، وهما مسرحية «قصة حديقة الحيوان» لإدوارد ألي (١٩٥٩) ومسرحية يوجين أونسكو ، «أميديه» (١٩٥٤) .

وأحيل أولئك الذين يعجبهم الإمساك بالتأثير إلى «مسافر ليل» وقصيدة حكاية المغنى الحزين ، على وجه الخصوص . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى حبكة الأعمال أو القصة ، ولكن إلى الدور المركزى لطقس القرىبان والتضحية بالذات الذى هو محور رئيسى فى معظم أعمال صلاح المسرحية والذى هو الموضوع الذى نسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يحبون أن ينسبوا صلاح إلى الوجودية أو إلى مسرح العبث ، الذى هو تشكل من تشكلاتها ، فالواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موقفه الروحى - ولا أقول فلسفته - بنفسه . ومن ذوب فؤاده «المطعون بالسهم الخمسة» التى هى حواسه ، كما صنع طريقة للمعرفة والحب والموت أيضا . فهو ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن ووقت ، وفى هذا عظمته الحقيقة ، وعاليته التى حققها لنا .

أبهى أن أجلس جنب صحافى الشعراء  
فى شقى البلدان  
وأنا لست بنجملان  
أبهى أن أتحدث ، أنلاعب باللفظ الجدلان

عن وهج الشمس على النيل ..  
وهج الأضواء الليل على الشيطان  
عن لعب الحب بقلب الفتيات السمراوات ..  
كما تلعب ربيع هبة بحقول الأرز الخضراء ..

إن هذا حقا هو ما كان يبغيه وما يبنى أن يحققه . ولكن ! إنه «المغنى» ، «الشاعر» - ابن مصر - وطنه «الجوهرة» - و «البرج» و «الفهر» الأسطوري - و «المهر الوثاب المشدود» - فى درب المهرج إلى الله . إنه فى الحقيقة - مها كانت التأثيرات - لا يتسب إلا إليها . ولا يحس بقدرته حتى يحيل كل تأثير إلى شئ منها وبها . مصر هى حبه الذى يتسب إليه . وجسده هو مصر التى هى وطنه . فكيف يحقق المعجزة التى يبغيها لمصر وللجسد :

أبهى أن تعرف نفسى  
كيف نصير الرغبة لحظة صحو  
وكمال الرغبة لحظة محو

فإذا لم يستطع أن يحقق لمصر ما يريد فإن هذا  
ينعكس مباشرة على قدرته فى أن يحقق ما يريد  
لجسده :

والآن  
هأنذا - لا أنت ولا الخمر ولا الموسيقى  
وأنا مغرب فى أنحاء الكون  
مغرب عن جسمى الحامد

وعن هذا الطريق ، طريق الرغبة فى مصر وفى الجسد ، وصل صلاح إلى تجربة القرىبان ، وإلى الذبح الطقسى للذات ، وليس عن طريق أى تأثيرات أخرى . فالصلب والمسيح وبيت بنلر يش «الإنسان» خلق الموت ، كل هذه معان وتأثيرات قد استحالت عنده إلى تجربته الشخصية الخالصة ، التى عجزنا - نحن النقاد - عن تبينها كاملة ففوجئنا بفجعية غيابه ، وبهذا الموت الذى اختاره وسقط فيه مختارا مريدا .

لقد أيقظ موت صلاح على جهلى التقى ، وعلى مدى غفلتى عن التبصر بالطريق الذى أعلن أكثر من مرة أنه اختاره ، دون أن تؤمن به وأن تصدقه . كم من المرات دعا صلاح ربه :

أرفع عنا هذا الزمن الميت !  
أقس علينا . لاتعبر عنا كأس الآلام !  
علمنا أن تتمزق بإرادتنا العمياء

ولم يعبر كأس الآلام . بل شربه وشرناه معه . وها نحن أولاء نقع معه فى هذا التناقض الذى لا يحل : هل أكمل صلاح أم أن من حقنا أن نتنظر وحتى نخرج للشيطان الضوئية من الطريق الضيق الذى فتحه . ومن الباب الذى أغلقه بموته ؟ !  
ألهم ارحمنا . وأغفر لنا وله !

## صلاح عبدالصبور

# حياتنا الثقافية الفكر .. والكلمة

كان حزن مصر على احتجابه من الأحزان القومية التى تنفجر من ضميرها الواعى . ومن إدراكها العميق لمعنى موت الأديب والفنان .

هو حزن الفجعة فى شاعر من أعظم شعرائها المحدثين ، وحزن الحسارة لاحتجاب شخصية لها فى حياتنا الثقافية إسهامات كبيرة . فهو من القلائد الذين جمعوا فى تعادل عظيم بين عمق الفكر وتآلق الوجدان ، كما أنه استطاع فى رحلة حياته أن يكسب من الخبرات وأن يرتاد من الميادين ما كان كفيلا بأن يبيته للاضطلاع بمسؤوليات أخرى فى مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التى جمعت إلى رهاقه الحس وتنوع الاهتمامات الثقافية استنارة فى الفكر ووضوح فى الرؤية وقدرة على سلامة الإدارة والتوجيه . وهى خصائص منشودة فى القادة الثقافيين : فلا نجاح للإدارة الثقافية بالغان وحده . ولا بالإدارى المستغرق فى بيروقراطية الشئون الإدارية . وإنما هى تتطلب نوعية خاصة من الأفراد . ومزاجا يجمع بين هذا وذاك . وقد كان هذا المزاج متحققا فى صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معقودا عليه فى دفع حركة الحياة الثقافية فى مجالات أوسع من مجال نشاطه فى هيئة الكتاب التى فارقها بفراق الحياة



ولو كان لصلاح عبد الصبور هذا الصرح الشعري من دواوينه . وهذا البناء الشامخ من المسرح الشعري فحسب . لكفاه ذلك مجدا . وبقي اسمه بهذه الشوامخ واحدا من أكبر صنائع أدبنا الحديث .

ولكن دراسات صلاح عبد الصبور النقدية . وسياحاته في تاريخ مصر . تطلعتنا على جانب مشرق آخر من جوانبه . وتبيح لنا التعرف على فكر الرجل من كلماته . ومن مواقفه من الأحداث . وتقييمه للشخصيات . وإذا كان هو القائل في مأساة الحلاج « الناس مواقف » . فهو كذلك صاحب الكلمة التي تبين بها فكره ومواقفه .

من صفحات كتاب صغير الحجم ولكنه خطير الشأن والأثر هو : « قصة الضمير المصري الحديث » . تتبدى مواقف المفكر ورؤيته السياسية . وتبين اختياراته وكلماته عن ضميره الوطني وإدراكه لحركة التاريخ .

هذا الكتاب هو سياحة في وجدان مصر في القرن التاسع عشر وبعض ما عشناه من القرن العشرين . وهو - كما يقول - سياحة لا تتخذ من أحداث التاريخ إلا معالم لتحديد التاريخ وتلمس الخطى . فالأحداث هي حركة الواقع التي تستجيب لها حركة الفكر . بل هي الأرض التي يثبت فيها الفكر .

وهو يعنى في الكتاب بمواقف الرجال العظماء الذين حفل بهم تاريخ مصر الحديث . فالمواقف لا السبر هي شاعله في فصول رحلته التي صاغها بحسه الوطني . وفكره الواعي . ووجدانه الشعري .

وأول القضايا التي تشغله هي قضية « التزاوة الفكرية » . فهي « القيمة الخلقية الأولى التي يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل . وهي التي تبرز وجودهم في المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه » .

يقف صلاح عبد الصبور على أبواب مصر في أوائل القرن التاسع عشر فيرى أمة كانت نائمة واستيقظت على هدير المدافع وانهار القنابل بعد أن كانت مستسلمة إلى تيار الأقدار الساكن . ويتابع خطوها على طريق الحداثة والمعاصرة بعد أن هيا لها محمد علي الأسباب . برغم ما اتسم به حكمه من ظلم وانقمار إلى العدالة .

نمضي مع الكاتب في رحلته لتبين فكره من كلماته . فنلمس احتفاءه بالدهشة « ينبوع كل فكر عميق » . ولكنه يعنى بذلك « الاندهاش المحرك » . ففرق عنده بين « العقل الذي اندهش فظل ثابتا في مكانه » و« العقل الذي اندهش فتمحرك وحاول أن يترك سواه من العقول » .

وكان رفاة الطهطاوي في رأيه هو « المندھش

الأول » . والأب الفكرى لكل اتجاه إصلاحى وتقدمى عرفته مصر . ومن اندهاشه تحت شجرة مشمرة طيبة . أصلها ثابت ، وفروعها تمتد على سماء الوطن العظيم » .

وهو يلمح في رحلته بدايات بقعة الفضول الروحي إلى الحرية مع إشباع الفضول العقلي بالتعليم . هذا الفضول الذي أحدث بقدم الألفاقي إلى مصر شرارة واستجابة من نفوس متطلعة إلى نفسه المتطلعة . فتمت في بيته الطلبة من الأسماء الالامعة في تاريخ مصر : محمد عبده . وسعد زغلول . وإبراهيم الموليتي . ومحمود سامي البارودي . ويعقوب صنوع . وأديب إسحق . وسليم نقاش .

ويظل نبض الشاعر والمفكر متمرجا بنض بلاده . فهو يخرج لمزجة روح مصر ، وبشخص أعراضها ودلائلها .

لقد فشلت ثورة عرابي المسلحة ، وأخذ أصحابها يتبرأون منها . وتسابق الأعيان إلى تقديم فروض الطاعة والولاء لحبش الاحتلال ، وقال محمد عبده إنها كانت « فتنة » . غير أن قلب الشاعر يدمى ، ونفسه تأسى لهذه الأمة المفجوعة التي خاب أملها في الرجال الذين أحبهم .

ولعل أكثر ما أثار أساءه العميق حديث عرابي بجريدة المقطم في عام ١٩٠٦ حين يقول « وقد شاء الله أن ينم على وطني ، ولكن لحكمة له جل جلاله قضى ألا يتم ذلك على يدي ، بل على يد الذين نازلناهم في ساحة القتال ، وكانوا لنا أعداء فصاروا لمصر اليوم من خير الأصدقاء » وقد قضى الله أن أكون واسطة هذا التغيير ، فأناط وطني ما كنت أتوخي وأتمنى له من الخير بحسن تدبير جناب اللورد كرومر الإداري المصلح الكبير » .

هنا يصرخ الشاعر صرخته المدوية :

« لقد هزمت أوروبا مصر لا في أرضها فحسب ، بل في روحها أيضا » .

غير أن « أبنا من أبناء الشعب وأحد صغاليكه العظام » يزوده في رحلته مع ضمير مصر بيارقة أمل . فقد تحول عبدالله التديم « من أدباني إلى أديب » . ومن تديم يسامر السادة بالفكاهات والطرائف إلى ثوري يقض مضاجع السادة ويبدد أحلامهم » . هو الثوري والمعلم ، الذي أطال صلاح عبد الصبور مصاحبته له في رحلته التي حاول فيها نشر أعلام التيار الثوري في مواجهة معارك الإصلاح الجزئية التي انجذبت إليها مصر ، إذ جنحت إلى المهادنة والاستسلام .

في كل خطوات الرحلة وعنائها ، وفي جرمطاردة السلطة للتديم ، يتابع الشاعر والمفكر مواقف الرجال فيشيد بالجليل منها ويزدري المتهافت ، فتراه يصحب

التديم حين سبق إلى سجن طنطا ليحقق معه « وكيل نيابة من ألمع وأعظم الشخصيات التي عرفتها مصر » . هو قاسم أمين . ويشيد صلاح عبد الصبور بموقف قاسم أمين « فهو لم يلج عليه في التحقيق كثيرا ، وأمر له بالقهوة والدخان على حسابه ، كما أمر بتنظيف الرزازة قدر الإمكان » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور يتوقف في الرحلة عند تيار الفكر الإصلاحى الذي أسماه « فكر الأعيان » ، واتخذ لطفى السيد علما عليه ، فإنه يقدر هذا الفكر قدره الصحيح . فهو عنده « فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة .. فكر التوسط والمهادنة والتأجيل » . وهو فكر « ينمو في أوقات الانحسار والانزيم ويتباهى العقلاء من أبناء الأمة » . ولديهم عندئذ حججهم المقنعة الجاهزة .. إنهم يقولون : لقد جريت الأمة الانتفاض الشعبية ، والمطالبة بالحلول الكاملة .. بالعدالة الكاملة أو الحق الكامل .. فإذا وجدت ؟ .... ويمضون في حججهم ليكشفوا أن الأمور زادت سوءا ، وأن ما أريد بالأمة من خير قد انقلب إلى شر .... وحين دخل الاحتلال الإنجليزي مصر ، أورد هذا الفكر ونما وازدهر ، واتخذ له معارك جانبية ، مثل إصلاح التعليم في المدارس المدنية والأزهر ، وتحرير المرأة ، وإنشاء المصارف المصرية ، وحماية ملكية الأرض الزراعية للمصريين ، وتعميم الجمعيات التعاونية على أسس ليبرالية ، ونشر الوعي العلمى .. وغير ذلك من أوجه الإصلاح . ولكنهم لم يتناولوا القضايا الرئيسية ، مثل قضية الاحتلال الناشب أطفاله في البلاد ، أو المستور المتفقد المنظم لعلاقة الحاكم والمحكوم .. » .

مع رحلة هذا الجيل من المفكرين والسياسيين الذي نشأ في أحضان طبقة الأعيان المصريين ، وحول مراكز تجمعها ، يمضى صلاح عبد الصبور ويختتم رحلته بتقييم تتم كلماته عن فكره وموقفه .

« إن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل ، والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعصى بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .. وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط ، وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم نهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنتها السياسية أخطاؤها التي تصل إلى حد الانحدار الوطني ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك الموقفة التي أسهمت في تقدم الوطن ، مثل معركة التعليم وإصلاحه ، التي خاضها لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول حين كان قريبا منها . ومثل معركة تحرير المرأة التي خاضها قاسم أمين ، ومثل معركة بنك مصر التي خاضها طلعت حرب وكان من المساهمين الأول في جريدة « الحريدة » حين إصدارها ، فضلا عن دور محمد حسين هيكل في الأدب ، وبخاصة بكبته

المتقدمة ، مثل «ثورة الأدب» و «تراجيم شرقية وغربية» .

«وقد كان وجود هؤلاء المفكرين بطرح سؤالها ويجب عنه في الوقت ذاته ، هذا السؤال هو : هل تنجح مصر في تقديمها النهج النورى أو النهج الإصلاحى ؟ أما هؤلاء المفكرون فقد أثبتوا بإجاباتهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه النهج الإصلاحى هو استقلال مفيد ، ودستور هو ثوب فضفاض ، واقتصاد متخلف ، وفكر لا ينبع من الواقع ولكنه ينبع من التوفيق بين الفكر الأوربى والطموح الشخصى لمن استعاروا هذا الفكر» .

تلك هى مقولته ، وهى إحدى مقولاته الكبرى ، التى تشير إلى رسالة الفكر ومسئولية المثقف في إلقاء الضوء وتصويب الحكم وإنبارة الطريق .

وهو حين لا يجد في فكر الأعيان بغيته يتجه إلى «فكر الطلبة» الذى كان مصطفى كامل رائدا له وعليا عليه . وإذا ينظر في كفاح مصر الوطنى منذ أواخر القرن التاسع عشر يتكشف له دور الطلبة وفكرهم مناظرا قويا لفكر الأعيان ، فهؤلاء يحمون مصالحهم ، ويثبتون وجودهم بين قوى الاحتلال والقصر ، وأولئك يتجمعون تحت راية الوطنية في ظل مثلهم الأول مصطفى كامل في كفاحه الوطنى .

لصلاح عبد الصبور تحليل واع ذكى لهذه الظاهرة ، فهو يرى «أن المجتمعات التى تشيع فيها الأمية يكون الطلبة هم الطليعة الواعية المتطلعة ، التى تكاد تتخلص في الوقت ذاته من التدبير لموم الحياة والخضوع لارتباطاتها ، فتتفرغ بكل ما في نفوسها من حساسة وهمة لقضية الوطن» .

ويختتم الكاتب المفكر الوطنى سياحته مع الضمير المصرى الحديث بقضايا ثقافية عميقة الجذور والارتباط بقضية القومية ، وبمستقبل مسار الضمير المصرى . فهو يدين الدعوات الحارة إلى الاستغراب التى ظهرت في أفق الصراعات الفكرية الثقافية ، ويرأى لونا من السخط على الواقع تحرفه عن مكانه الصحيح .

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها «هذا العدد النصحى» الذى يشكل نوقا إلى الأحسن وتجاوزا للواقع إلى تخوم جديدة ، فإنه يدرك «أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوما ما . وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس» .

وإذا كانت الصورة لا تبدو باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن العناية على هذه الصورة ليست إلا عناية زائلة يوما ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه

النسبة المائلة من الأمية التى نعاشها ، فإن نحو الأمية من مصر ليس شعارا أو رقيا إحصائيا يشيح لنا الفخر فحسب ، ولكنه رفع للغطاء عن مخزون بشرى ضخم ، حافل بالمواهب الفنية المتدفقة التى حال صدأ الأمية وغطاؤها الكثيف دون انطلاقتها .

علقت بالضمير المصرى الحديث في رحلته شواذب من انحرافات صدرت عن الغلو في دعوة التغريب ، وتفرعت عنها قضيتان غريبتان : دعوة إلى اللهجات العامية ، استنادا إلى قضية اللاتينية وتفرعها إلى اللغات المختلفة . ودعوة إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية .

وهو يلحج بداية لهذه الدعوة إلى العامية عند رفاعة الطهطاوى في كتابه «أنوار توفيق الجليل» ، إذ يرى أن اللغة الدارجة التى يقع بها التفاهم في المعاملات السائرة لا مانع أن يكون لها قواعد نصبتها ليتعارفها أهل الإقليم وتصف بها كتب المعارف العمومية والمصالح البلدية .

ويتلمس صلاح عبد الصبور تبريرا لدعوة الطهطاوى واحتمالات دوافعها من سوء حال اللغة العربية في عصره . وظنه أن الكتابة العامية قد تنشر الوعي بين الناس وتشيع عادة القراءة التى لمسها بين الفرنسيين في أثناء إقامته في فرنسا .

ولكنه يشير بذلك إلى أن الطهطاوى نسى خطوة هامة ينبغي أن تسبق كل قراءة . سواء أكانت بالعامية أم القصصى . وهى تعلم القراءة ذاتها .

وهو يتصدى بعد ذلك للدعاة الآخرين ، بمن ساقهم إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من المستشرقين الذين لا يستطيع الحكم على نواياهم ، ويجادلهم : «أى عامية يريدون ؟ أى عامية شمال مصر أم جنوبها ؟ وكيف تفعل بترائنا العربى ؟ هل نترجمه إلى العامية ؟ وما هى قواعدها وبلاغتها ؟

ويعود فيؤكد أن هؤلاء الداعين لم يفتنوا إلى لب المشكلة وهو الأمية ، كما أنهم لم يفتنوا إلى أن العربية القصصى ذاتها تتطور تطورا محسوسا ، بحيث أصبحت وسيلة للإفهام ونقل المعارف الحديثة ، وأن الجهد الذى قد يبذل في وضع قواعد للعامية كاف - إذا وجه وجهته الصحيحة - أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس .

وفي ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل يراه مشرقا من صفحة الحياة الثقافية المصرية بفكرها الفلسفى ، وبأدبها ومسرحها وفنها ، وينظر إلى الجوانب الإيجابية في هذا كله فيقول : «إن المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثاتها وحاضرها ، وأن تخرج بين تراثها وتأثرها ، وأن ما يلزم لها أشد اللزوم هو مزيد من الخطوات الدائبة على الطريق الصحيح» .

تلك رحلة من أروع رحلاته . جلت رؤيته لحياتنا الثقافية ومسيرته مع تشكل الضمير الحديث ، وهى رؤية تنم عن الفكر الوضاء والكلمة الموقف .

ولكن الرؤية تكتمل أبعادها في رحلته مع الحلاج . وإذا كانت «مأساة الحلاج» ، التى ظهرت في عام ١٩٦٦ ونال عليها صلاح عبد الصبور جائزة الدولة التشجيعية ، تعد - مع مسرحية «الفنى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى - بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فنية توافرت لها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغتها أتاحا للشاعر أن يعبر عن فكره «بالكلمة الموقف» . ومع ما أبدعه صلاح عبد الصبور من مسرحيات شعرية تجلت فيها قيم الفن المسرحى الشعرى ، واستوعبت تجارب جديدة مثل «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» و «ليلي وانحنون» . فستبقى لمأساة الحلاج تلك القيمة الخاصة من حيث تعبيرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع ومفهوم العدل والحرية .

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور في زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومائة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وآراء ، وما أجراه على لسان أبطالها من حوار ، إنما يرتبط بقيم وقضايا تتعلق بحقوق الإنسان .

هو يحسد بكلماته معنى الشر فيراه مائلا في «فقر الفقراء ، وجوع الجوعى» . وتلك رؤيته للظلم الاجتماعى ، يطلقها على لسان الحلاج في حوار مع الشبلى .

وتتجلى رؤيته للحكم الصالح حين يقول :

«إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه ؟

فإذا وليم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل .

الوالى العادل

قبس من نور الله يتوز بعضا من أرضه

أما الوالى الظالم

فستار يحجب نور الله عن الناس

كفى يفرخ تحت عبائه الشر .»

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى في مفهومه للعدل ، وتتردد في ثنايا مسرحيته كلمات تنم عن موقفه .

«ليس العدل تراثا يلقاه الأحياء عن الموتى

أو شارة حكم تلحق باسم السلطان ..

إذا ولي الأمر

كهامته أو سيده .

العدل مواقف

العدل سؤال أبدى يطرح كل هنية

فإذا ألهمت الرد تشكل في كلمات أعزى



لقد عبر الشاعر عن فكره الإنساني والسياسي  
بالكلمة ، فنحن لا نرى في كلماته الفنان المبدع  
وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأي والموقف ،  
ونستطيع أن نرسم صورة من ملامح فكره الذي حركه  
ضمير حياتنا الثقافية بالكلمة .

وكم كان صلاح عبد الصبور يمثل من شأن  
الكلمة ، يراها نوراً وناراً ، غمداً وسلاحاً . أليس هو  
القاتل :

«أحبنا كلماته  
فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات ،

الذي يهين للسياف مشقة من أحكام الشرع :

«إن الكلمات إذا رفعت سيفاً  
فهو السيف  
والقاضي لا يفتي ، بل ينصب ..  
ميزان العدل  
لا يحكم في أشباح ، بل أرواح  
أغلاها الله  
إلا أن ترهق في حق أو في إنصاف  
الوالي والقاضي رمزان جليلان  
للقدره والحق ..

وتولد عنه سؤال آخر ، يبقى رداً  
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانته ،  
ثم هو يؤكد في موضع آخر من المسرحية معنى  
آخر لفهوم العدل حين يفرق بينه وبين القوة :  
«ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف  
واحدة ..»

ولعل الكلمات التي أجراها في مشهد المحاكمة -  
وهو من أروع ما في المسرحية - يهين عن موقفه  
الفكري من معنى العدل ورسالة القضاء ، فليس  
العدل مظاهر ، ولا براعات من الكلام المحكم المعبوك

## عمر من الشعر

# صلاح عبد الصبور

يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد في شهر واحد . الرقم ٣ يعقد بيننا أصرة لميدة ، فقد ولد في ٣ مايو  
عام ٣١ ، وهو بذلك يكبرني سناً بثلاثة أعوام وثلاثة عشر يوماً فقط . ولكنه يكبرني شعراً بثلاثة عشر عاماً  
على الأقل . أما صحبتنا فقد بدأت في الربيع الثالث لعام ٦٣ .

يا عم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرك ، لا أزعم أنني أعرفك وأعرف قدرك حق المعرفة . لكني  
مقرب منك كثيراً ، ولما ما باعدت الأيام عطفانا ، فالقلب الأسيان يجيل دواما للقلب الأسيان ، والوجد  
الدفاق يمن دواما للوجد الدفاق ، والوجه العاشق بسعده الوجه العاشق . والصوت الممزوج يغار عليه  
الصوت الممزوج .

يجمعنا في أحوال الإنسان الحزن الكوني ، والاكتئاب الذي انتهى إلى الإقرار بديمومته . والإطلال  
على الدنيا وهو النبض المألوف المولم في دمننا .

يجمعنا في الشعر تفردنا ، وتلاقينا حول الجدة في توظيف الكلمة ، والظفرة في الصورة . والوفرة في  
التعبير . والنزعة للإدهاش ، وإحياء المفردة الباعلة على الشعراء بسرغناها ، وغناء الأحرف فيها حين تواليا  
رنتها الكامنة إذا أحكم عارفيها الشاعر مس الوتر الحرف ، والوتر المعنى . والوتر اللون . والوتر الموسيقى في  
المألوف وفي غير المألوف من الكلمات .

يجمعنا التعبير عن الذات ، عن الأنا ، وأحياناً نتحدث من خلال الشخص الثاني أو الثالث . أو من  
خلال مشاهد في مقاعد النظارة .

نجمعنا المعرفة الوثيقة بمفهوم «الشعر الحر» . والقصيدة «الجديدة» . وعناصر «التجديد» التي  
نعملها القصائد ، وماهية الذات في القصيدة ، وعناصر الدراما في مونولوج القصيدة . وعناصر الموقف  
الشعري في قصيدة المناجاة الذاتية .

يجمعنا الاتفاق على سمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسي . وانطلاقاً من هذا المفهوم لم  
نستمر قصائدنا لأي اتجاه سياسي في مصر أو خارجها . وظل ولاؤنا للوطن وفن التعبير .

يجمعنا حب اللغات الأجنبية طلباً للثقافة من مصدرها ونبعها الأول . وإثراء لحاستنا الموسيقية .  
ولطالما عقدنا المقارنة بين صوتيات الكلمة الواحدة في الإنجليزية والفرنسية والألمانية . نجمعنا ترجيحنا للقصائد  
التي أعجبتنا من الشعر الأجنبي والإنجليزي بشكل خاص . وكانت إس إليوت معنا صديقاً مقرباً . وجدنا  
في موقفه الشعري . المؤسس على النظرة العدمية للحياة . بيتاً مجاوراً في نطاق منازل الشعراء المحبين .

بدر توفيق

بين ت. إس. إليوت وصلاح عبد الصبور مشابهاً مدهشة مثيرة للتأملات :

١ - كلاهما كان المسئول الأول عن النشر في إحدى كبريات دوره بالقاهرة ولندن .

٢ - كلاهما شاعر وكاتب مسرحي وناقد ودارس للغة وآدابها ولغات الأجنبية وآدابها .

٣ - كلاهما يحب للسفر والامتزاج الإنساني مع البشر في البلاد البعيدة .

٤ - أخفق كلاهما في زواجه الأول . ومات عن زوجته الثانية .

٥ - كلاهما كان الفنى الوسيم المشع الذائع الصيت . والشاعر الرائد المجدد المستنير . ورجل الدولة الوقور العصري الذى يتحدث أدبياً باسم وطنه في كبريات التجمعات الثقافية في الجامعات والهيئات الأجنبية .

٦ - لكلية خمس مسرحيات من الشعر الحر . تشابه منها «مقتلة في الكائنات» مع «مأساة الحلاج» التي ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان «مقتلة في بغداد» . ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذى أوحى إلى المترجم باطلاق هذا العنوان المشابه لعنوان مسرحية إليوت .

٧ - كلاهما مارس مهنة التدريس والصحافة الأدبية .

٨ - كلاهما اشهر وهو دون الثلاثين . في مطلع حياته ثم استمر حتى نهاية حياته في الاضطلاع بمسئولية النشر . وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو في الحسنى .

٩ - لهما نفس الموقف الشعري المؤسس على رؤية عبثية عديمة لغايات الحياة المادية في خواتمها من الروح الإنسانية . التي تواسى المكروب . وتحفظ حق الجيرة . وتتعاطف مع المظلوم . وتدفع عن مقوماتها القذرى والعدوان .

١٠ - لهما نفس الموقف النفسى الراعى بمعاناته للاكتئاب والرفض والصمت الذى لا ينفسه سوى النفساء .

ويشدنى إلى صلاح فنه في صناعة القصيدة الحرة بدعائه الثلاث :

١ - إبداعاته في شكل قصائده المائة . من «الناس في بلادى» حتى «الإبحار في الذاكرة» ستظل مدرسة رائدة معطاء إلى الأبد .

٢ - إبداعاته في موسيقى القصيدة الحرة . مفتوحة . تصاعدها بتوالد الخيال . مساحات النغم الطولية والعرضية . إحكام تواصل النبرة الفكرية في

علاقتها الدرامية بالوجدان من بداية القصيدة حتى نهايتها .

٣ - إبداعاته في العلاقات اللغوية الطازجة التي لم نسمعها الأذن الشعرية من قبل . ولئن تسعها من بعد .

أنرت عبقرية صلاح الشعرية في حث زملائه وتلاميذه في حركة الشعر الحر على منافسته في فن انقصبة الحرة . ولو لم يكن صلاح مدعاً أصيلاً لما شاعت إبداعات الشعراء المجددين الأصلاء في حركة الشعر الحر . ولما استطاع وجه صلاح الشعرى المتفرد أن يؤكد ملامحه الشخصية . وفي هذا تكمن دوافع اجتهاد الشاعر المبدع بإزاء شخصية صلاح الشعرية . فلا بد لثل هذه المنافسة الأدبية السامية من التزود بالمعرفة المثل . ونعلى الآن أكتشف جانباً من أسباب نفعى للدراسات الأدبية أحد عشر عاماً . كان صلاح في أثنائها الصديق العطوف . والآب السعيد القلق . والشاعر المثقف الذى أحب الإفشاء إليه بما طعمت وقطفت وجبت من فنون التعبير في الشعر والمسرح والفيلم والرواية والنقد . حتى إذا طغت علينا أمور الحياة الدنيا انقل حديتنا إلى التخصم . والحب في المدن الأجنبية .

ظل صلاح منذ باكورة حياته الأدبية متصوعاً فياض الحماسة للحركة الثقافية وللمثقفين . ولا يكاد موقع واحد من حياته الثقافية يخلو من لمسة أدبية وإنسانية أقامها صلاح في صمت بسيط متواضع . لقد أحبه المختلفون معه والمتاهضون له . ولم يختلف واحد منهم حول نبذه وكرمه وسماحته ورفعه وإيائه . وامتزجت دموعهم في موته بدموع أسرته وأصدقائه وعجبه .

نعارفاً في صيف ١٩٦٣ عقب عودتي من حرب اليمن . في بيو فندق سميراميس القديم . وكان ملتقى الكثيرين من الأدباء والمفكرين والفنانين . ومنهم د . لويس عوض . وكامل الشناوى رحمه الله . ومن هؤلاء من اختلفوا فيما بعد حول موقف صلاح الشعرى والوظيفية . في حين عاش هو حياته بلا عدا لأحد منهم . متفهماً لمواقفهم ودوافعهم .

لعب صلاح في حياته الأدبية منذ ذلك الحين دوراً حيويًا بقاءً وإيجابياً . وكان يدعو إلى قراءة ما لدى من شعر أمام هذا التجمع السميراميسى . لكنى لم ألبث أن انصممت إلى تجمع صلاح عبد الصبور الأكثر تركيزاً في «الجمعية الأدبية المصرية» . حيث تعرفت بأصدقائه المؤسسين لهذه الجمعية . ومنهم د . أحمد كمال زكى . د . عز الدين إسماعيل . فاروق خورشيد . عبد الرحمن فهمي . د . عبد الغفار

مكاوى . د . حسين نصار . د . عبد القادر القط

هذه الجمعية أسهمت ندواتها الأسبوعية بفعالية مؤسسياً الأصلاء في تشكيل وجداننا الثقافي . لقد جعلت من ندوات ثلاثتها الأسبوعية مدرسة للشعر الحر ودراسة الأجناس الأدبية . وامتد نشاطها إلى إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة .

وظل فرسان هذه المدرسة في نصرة الشعر الجديد خاصة . والأدب الجديد بعامة . حتى بعد توقف «الجمعية الأدبية المصرية» جسداً عن الشارع الأدبي .

في طليعة هؤلاء الفرسان كان صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر يتحرك في حاسة . وإيمان وثقة . ولم يكن في سوق الشعر الحر من دواوينه المصرية وقتئذ سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى . ودويوان أحمد حجازى . وعندما أهدبته ديوانى الأول «إيقاع الأجراس الصاعدة» في مطلع ١٩٦٥ انتقل إلى إحساسه الكبير بالقلق المبدع . كأنه أضاف إلى عناصر معركته من أجل الشعر الحر موقفاً وسلاحاً جديداً .

وفي «ندوة ناجى الثقافية» آتخذ . في ١٥ مارس ١٩٦٥ . كان صلاح عبد الصبور ود . عز الدين إسماعيل ود . أحمد كمال زكى والشاعر كمال عمار يناقشون هذا الديوان . وهي مسألة شكلت دفعة قوية في حياتى الشعرية . فقد كانت أول مواجهة لي مع جمهور الشعر . كما كانت دراسة د . عز الدين إسماعيل عن هذا الديوان . التي نشرت في مجلة الشعر في نفس الشهر . مسئولية شعرية جادة . عجّلت بخروجه من رحم التكوين . يضاف إلى هذا ما كان ينصى به د . أحمد كمال زكى من دراسة تفصيلية المتفرقة بمجلة «الآداب» البيروتية .

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وتعدى من الجيش . وبدلى مشوار الدراسة . كان صلاح معى في ديوانى الثانى «قيامه الزمن المفقود» . وكان بصحبته في هذه المرة من فرسان الجمعية الأدبية المصرية الدكتور عبد القادر القط . حيث جرت المناقشة في البرنامج الثانى بالإذاعة ١٩٦٨ .

وفي مطلع عام ١٩٨١ كان ظل سيف الجمعية الأدبية المصرية الضويل مازال يمتد بالنقطة والإخلاص لنصرة الشعر الحر . الذى لم يعد يُقرأ الآن في الشارع الشعرى سواه . فى «جمعية الأدباء» اشرك فاروق خورشيد في مناقشة ديوانى الثالث «رماد العيون» . كما ناقشه د . عز الدين إسماعيل في «أسبوعية ثقافية» بالتليفزيون . أما الديوان نفسه فقد كان صلاح عبد الصبور هو صاحب الفضل الأول في إصداره . وإن شامت في هذا كل الشعراء الذين شملتهم أبوة صلاح لحركة الشعر الحر . فصدرت تبعاً دواوين محمد أبو سنة . وفهمى سند . ومفرح كرم . وأحمد سويلم . وجميل عبد الرحمن . وأحمد عنتر . وحسن

نوفيق . ومهران السيد . وعزالدين المناصرة . وعمر  
بطيشة . ووفاء وجدى . وكمال عمار . وأنس داود .  
وأحمد الحرقى . وفوزى خضر . ومحمد الشحات .  
وفولاذ الأنور . وحسين على . ومعظم هذه الأسماء  
من جيل السبعينيات ، الذين فتح لهم صلاح مجلة  
الكاتب في العام السابق لسفره إلى الهند .  
والآن ، على الشعراء المجددين من مدرسة الشعر  
الحر أن يخلصوا لراية صلاح ، ويواصلوا السير بالعطاء  
المتفرد ، والمشاركة البناءة ، والمحبة الصافية .

# تأملات

مسرح  
مركز تحقيقات كميوتير علوم إيسدي

سمير العصفوري □

طالما تعذب بعض منا ، بمن أحبوا المسرح وجذبتهم أمواجه ، فآلقوا بأنفسهم في لجتها .  
تعذبنا كثيرا ونحن نتلمس أطواق النجاة المكفولة في ذلك الزمن البعيد ، والمتمثلة في  
نصوص المسرحيات (المكتوبة شعرا) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكننا عانينا معها  
الكثير . قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثاني من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طعم  
آخر ، وإلى مبنى آخر ، إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهموما أخرى .

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البديعة هذه تعاليا عليها ، لما كنا نجري ، وما كان فينا  
شاعر ، بل كنا مجموعة من الممثلين والمخرجين ، لدينا شوق عارم محموم إلى أن نجد مادة جديدة  
تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التي تستعيد لنا أشواقا وأحزانا قديمة . كان دورنا محصورا في  
الأداء الفني والحرفي للمسرح ، بصفتنا صناع مسرح ، تقوم حياتهم الجديدة على تخليق المسرح  
من مادة الصدق . لم نكن في حاجة لأن نحيا من جديد في تخليق المسرح من مادة المغالاة  
والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المعاناة بين الفعل والقول . كنا نريد أن نكون نحن ، لا  
أن نكون مجرد « طراز فني متميز وراسخ نتنكر بداخله » .

صدام مروع يعانيه صديقنا الممثل الذي يؤدي شخصية قيس في رائعة شوقي (مجنون ليل).

إنه يواجه كمًا متعاظما من الأبيات الشعرية التي تحمل بلا شك قدرا عظيما من وصف ذاتية الشاعر حيال الشخصية... غنائية فارغة، بطول نفس، وتلاحم موسيقى، تتعدى في جبالها المسموع كل طاقة «الشعور» في داخل صديقنا الممثل. وعندما تمتد القصيدة، وينتهي زاد صديقنا الممثل، أعنى زاده الشعوري والانفعالي، والصورة الدمية التي يعانها، يبدأ في استخدام «احتياطي» الصنعة الفنية - أعنى أنه يمتد مع القصيدة، ملقيا إياها في ترنم موسيقى تخدع نغماته سامعه، وتؤثر فيهم من الخارج، في حين يظل داخله مشغولا بهموم وأشواق أخرى لا تتزوج مع ما يتنطق به. لقد اكتشفنا واكتشف صديقنا ممثل «قيس» أن ما بداخله «قلق» خاص، قلق آخر معاصر، لا يتوازن مع قلق «ابن الملوح».

كان فتانا الممثل يفتي حالة من حالات الانفاس، بين ما يتنطق به وما يؤمن به. لقد تعلم فتانا من حكماء فن المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلي وفعله الخارجي، لكنه - على الرغم من شرف المحاولة - كان يسقط في الانفاس وينزع فيه، بين بساطة ما يأمل فيه وينشده، وضخامة المتاح الرائع من الأبيات الشعرية.

فتانا لم يسترح ضميره «للصدق المجازي»، وهو الحكم المذهب على الادعاء والمبالغة وتزييف الانفعالات. لقد أدرك فتانا أن أزمته ليس مرجعها إلى «الغربة» التي بينه وبين قيس، أعنى البعد الزماني، وليس أيضا «صوفية الحب وعذابه الذي لا يطاق» لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق منه كل نجاحه الفني، حين جعل منه مجرد «بوق» ينفخ فيه لكي تصل كلماته إلى الناس فيصق الناس - للشاعر دائما، حتما، على أنهم إذا صفقوا له مرة فبوصفه «بوقا» ليس أكثر.

أحسن فتانا الممثل أنه لابد أن يكف عن أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر، فلقد ألقى عليه زمته المعاصر مسئوليات ومهام، تنقله ثقلة جديدة بوصفه شريكا فعليا في عملية «الخلق والإبداع».

ومن هنا أدرك فتانا أنه أمام قصائد شعرية، وأنه في حاجة إلى «مادة» أكثر تعقيدا.... نزهه من أعماقه، وتغلا ذاته بما يفعله، مادة تنقله بهيمومه وأفكاره وأشواق عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره. لقد طرح فتانا المجنون حبا بالمسرح تلك المطولات الجبلية، لأن القصائد الجديدة التي كان

يقروها أو يسمعها تحمل في باطنها وفي إيقاعها الحي شيئا ما جديدا وعميقا. يثير في داخله شعورا يتعدى الجبال إلى الدراما.

وتعنى فتانا لو كان بالمسرح العربي شيئا من هذا. لقد ازداد «عذاب» صديقنا الممثل عندما عانى «خصوصية» عذابات هملت ومكبث. لقد عذبه كثيرا ألا يجد في شعر قومه مثل هذا، فتمناه وسأل ذاته: لماذا؟ وأدرك عند ذلك أن شاعرنا الذي يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق الملازمة، ولم يتفهم عن وعي. على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة - مرآة تعكس في خصوصية شديدة وتحليل أشد ما تصادفه في الزمن الماضي والزمن الحالي وفي المستقبل أيضا.

من هنا أعلن فتانا «الإضراب» عن تعاطي هذه القصائد الطوال، لأنه رفض نهائيا أن يكون مشاركا في «معرض لأبواق الشعع المسرحية».

لقد أدرك فتانا أن مادة الشعر في المسرح ليست لخدمة الشعر بل لخدمة الدراما والشعور. الشعر ليس وسيطا ناقلا، بل هو البداية والنهاية، هو موضوع للمشكلة كاملة. لقد خضع الشاعر المعاصر، أو الأكثر معاصرة، لفن جديد «موضوعي» هو فن المسرح المتعدد المستويات لم يعد الشعر في المسرح إذن قرين للمبالغة الأدبية. ومن هنا رفض فتانا الممثل تلك العبادة الشعرية الفضفاضة الزائدة عن الحد في حجمها وألوانها وطرزها. لقد وجه فتانا - عاشق المسرح - وجهه نحو شاعره الجديد الذي ما عاد يخلق في بيدها الخيال الشاسع المذهب أحيانا ليتصيد شخصيات مستحيلة، ومواقف مستحيلة، لمجرد تجسيد وهم المسرح. أتى الشاعر الجديد رجلا من غمار الناس، يدب في الأصواق، وتلفحه الشمس، ويعذبه السعي بحثا عن الحق والحقيقة، عن العدل والعدالة، عن الحرية.

شاعر قلقي، يأتي في زمن قلق ومعذب، يأتي كي يتعذب، ولينطق كلمات الشعر الصادقة والمصدقة معا.

أتى شاعرنا الجديد تحيط به شخصياته المتعددة: الظالم والمظلومون، الحكماء والبلهاء، الشرفاء والرعاع. أتى وحوله جمهوره. لم يأت وحده، بل أتى وفي ركبته الدنيا، أو أتى في ركب الدنيا.

انجذب فتانا عاشق المسرح لشاعرنا الذي جاء بطرق أبواب المسرح لكي ينفث فيه روحا جديدا، لكي يصنع مسرحيا جديدا، لا ذلك الأسير لضرورات. الشعر، بل ذلك المنسوج من الشعر نسجا جديدا سداه المعاناة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح. إنه ذلك النسيج الذي يحسد جوهر

الحياة التي نعيشها والفن الذي نعشق، مندجين في وحدة واحدة. إنه يحس عن قرب جوهر الحياة وكل القضايا الحياتية التي تمتد من أول الحدث اليومي العابر إلى الحدث الكوني الأبدى. وهنا وجد فتانا الممثل نفسه وسط هذه الدنيا الجديدة. لقد أعان الشاعر القادم إلى المسرح فتانا على الوصول إلى شاطئ الصديق والوعي في نفس الوقت. لقد تحدت الرؤية. وتم وضع الخط الفاصل بين مسرح القصائد الشعرية ومسرح الشعر الخالص، بين مسرح الخيال ومسرح الواقع المستحيل، بين مسرح الإعجاب الممكن لغرابته ومسرح المشاركة الفعالة، حيث الناس والمسرح كل لا يتجزأ.

كانت هذه بداية صلاح عبد الصبور في دنيا الأصابع والأصواء وهموم الحرفة المسرحية.

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يمتلك الكثير، والكثير جدا:

- وعي شديد بالمسرح مع القبض على تارة الحارقة.
- وعي حقيق بالفكر ومعاناة تناقضاته وتقلباته القاتلة.
- الإيمان بالكلمة مسئولية وخطورة وقدر.
- الإسهام في وضع ملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربي الباحث دوما عن هوية مميزة. إنه الآن مسرح جريح، بل مسرح قتيل.

تذييل:

الجيل الذي أعنيه هو ذلك الجيل المسرحي الذي أبقتته نسائم الثورة المصرية، والذي عاصر نشو المسرح المصري الحديث في ظلها.

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقارنة للمسرح الشعري بقدر ما هي تأملات (عاشق للمسرح).

تنويه:

معذرة أيها العزيز الراحل صلاح عبد الصبور إن اقترنت أحزاني لفقدك بخزي للجرح القاتل لمسرحنا العربي، وشكرا لزيادك الشعري الذي نستعيره منك.

تذييل بعد التنويه:

قلبي أضعف من أن يسجل مجرد هامش شاحب على ثراء عطائك، فاغفر لي تطاولي على دنيا التعبير يا عزيز العطاء.

تنويه بعد التذييل:

تأمل أن يهبط على فروع شجرة مسرحنا المصري مزيد من الشعراء، فهم صوتها العذب، ومؤذنها الصادق للعالم أجمع.



# مسئولية المثقف ومحنة الكلمة !

□ سلامة أحمد سلامة

يصعب في كثير من الأحيان أن تندرج الكتابة الصحفية ذات المضمون السياسي تحت أي لون من ألوان الإبداع الفني ، إذ تضيق طاقة الإفهام والخلق فيما حتى لا تكاد تبين . وإذا تصبح مهمة الكاتب أن يتناول بالتعليق أو التحليل أو السرد وقائع محددة تتصل بأوضاع وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على المستوى المحلي أو العالمي . يرتد الخيال عنها حبراً كلما حاول أن يضيئ عليها من عنده . غير ما يسمح به تسلسل الأحداث . أو اجتهادات الاستنتاج الذي لابد أن يزيده المنطق . وتسند شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه مقصورة بين مجالات الإبداع الأدبي وما يجري على صفحات الصحف والكتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبي . من شعر ونثر وقصة ورواية ونقد . يمثل رافداً من روافد الحياة الفكرية والثقافية . التي تسهم - إلى جانب روافد أخرى - في تشكيل المناخ العام للمسرح السياسي الواقع بكل تفاعلاته . والتي تؤثر في فكر الكاتب السياسي من حيث شعر أو لا شعر . وتكون جزءاً من عالمه الباطني . وإذا كان النقد الأدبي يستخدم الأدب - شعراً ونثراً - مادة لأعمال الفكر والنظر . أو - بعبارة أخرى - إذا كان الشعر والنثر هما المادة التي يشتغل بها الناقد الأدبي . فإن نفس المادة تصبح أيضاً مجالاً للنقد السياسي . إذ يرى الكاتب السياسي فيها دلالات ورموزاً تعكس أوضاعاً سياسية واجتماعية ملتبسة . تعينه على الفهم والرؤية والتحليل . واستباق الأحداث أو التنبؤ بها .

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

السياسة الحديثة بهم . هل يشاركون فيها فينبطون أخطاء الرأي ومحاطره . أم يتأول بأنفسهم عنها . اكتفاء بدوامهم . وانقاء الشرور السلطة وأخطارها . ويبحثون لإبداعهم عن مجالات أخرى أكثر أمناً وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسؤولية خطيرة . فلا يسعى أن يشغله فنه عن الناس وعما حوله . ولا يسعى أن ينظر الحكمة والفكرة وفقاً على صاحبها . يحقق له مجرد إشباع داني . مهما ارتفعت درجة هذا الإشباع أو انعكست على من حوله تمتعهم وتغنيهم . بل يجب أن تنزل إلى الناس . تنفض الشر وتسد عليه المنافذ .

إن كانت قيدا في أطراف  
يلقي في يني جنب الجدران الصماء  
حتى لا يسمع أحباي كلماتي ..  
فأنا أجفوها . أخلعها .. يا شيخ  
إن كانت شارة ذل ومهانة  
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح  
إلى فقر المال ..  
فأنا أجفوها . أخلعها .. يا شيخ  
إن كانت سبرا منسوجا من إبتنا  
كمي يحجب عن عين الناس  
فتحجب عن عين الله  
فأنا أجفوها . أخلعها .. يا شيخ

والذي لاشك فيه أن صلاح عبد الصبور قد قدم بذلك نموذجاً لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر أو الأديب . وضح قضية الفن وأخيه بطريقته الخاصة . لم يترك قضايا العصر ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث قلمه بشرور النفاق الذي يتبدل من الشعر أو الكاتب المبدع . حين يضطر - راضياً أو مكروهاً - إلى أن يضع قلمه في أكفان المنفعة السياسية أو الأهداف المحدودة الرؤية والقصيرة الأجل .

ونسألني : هل أضاف صلاح عبد الصبور - بشعره وإبداعه - في وعيك الفكري شيك جديد ؟ وأقول لك دون أن اعتصر فكري طويلاً . إن صلاح عبد الصبور قد أضاف إلى وعيي المحدود نقطتين باهرتين :

أولاهما : تناوله الرائع لفكرة الصراع بين السلطة التزمية والسلطة الفكرية في « مأساة الحلّاج » - وهي مسرحية سياسية في المقام الأول - بين السلطة التي تمتلك كل وسائل القهر والإرغام والتهديد . والفكر الذي لا يمتلك غير حركته . معزولة عن الأصدقاء . والأنصار والأشباع . شردة من وسائل التزييع والإثارة التي ترضى العامة . وفي إطار هذا الصراع تتبلور قضية المثقفين وموقفهم من الفن والصراعات

هذه مقدمة ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذي شارك به صلاح عبد الصبور - شاعراً - في وعي المثقفين المصريين خاصة . والمثقفين العرب بعامه . ولست أعرف صلاح عبد الصبور قد التزم في شعره بمذهب سياسي معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف في ضل نظام سياسي أيا كان . ولست أعرف أنه استخدم الكلمة مدحاً أو مجاهداً . أو هجومياً أو دفاعاً عن زعامات سياسية معينة . كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين .

ولكن صلاح عبد الصبور حمل في شعره وبين ثنايا كلماته . دفاعاً حاراً مستمبناً عن كل ما يحلم به الأنظمة السياسية أو نذاعيه . من احترام لكرامة الإنسان وحرية . ومن إيمان بقدرة الإنسان على أن يصنع علماً يتق في الظلم . ويسود فيه معنى العدل والإحسان والمساواة .

وقد وضع صلاح عبد الصبور نفسه وشعره بذلك فوق المذاهب والنظريات السياسية . متجاوزاً بذلك حدود التراجيكية السياسية التي تمثل اتحاد موقف من التغيرات التي تتطلبها لعبة السياسة . والتي تحاطر بتحويل الأديب أو الشاعر من صاحب كلمة وفكرة إلى تاجر كلمة بلا فكرة .

السياسي يبدأ حيث تنتهي كلمة الشاعر . والشاعر يبدأ من نقطة لا يراها الكاتب السياسي في أعماق الوجدان العام لشعب أو لجماعة أو لأمة ..

ومن هنا أيضاً تبنى . أشعار صلاح عبد الصبور ورؤاه رموزاً يعتد بها في استشراف المستقبل . تستثير في وجداننا ما تتحرق إليه شوقاً من حب للحربة والعدل . وتصحح في خيالنا ما نطمع إليه من إيمان بكرامة الإنسان وقدرته على الارتقاء في مدارج الكمال الإنساني . عند الحدود المعقولة من الصدق مع الناس ومع النفس .

طائرة في لمح البصر . وهو قد يؤمن بالنسق الأول من التغير الذي يصيب الكلمة . في حين يؤكد الواقع المؤثر الحى من حولنا أن النسق الثاني هو الذي يجري حقاً .

ولعل هذه المشكلة الإنسانية هي أعوص ما يواجه أصحاب الكلمة والشعراء منهم بخاصة . فالرؤية الذاتية تصبح سراباً وقيض ربح . مادامت لا تترجم وجداناً عاماً . ولا تعكس مزاجاً سائداً في المجتمع . وهذه الرؤية الذاتية إن كانت صادقة فإنها هي التي تفرق بين الشاعر والكاتب السياسي . فالكاتب

ثانيها : إيمانه الشديد بمعجزة الكلمة . وهو إيمان يصل إلى حد التسليم البيديي بأن الكلمة فعل . أو أن لها تأثيراً يبلغ درجة الفعل . فالكلمات تقتل . والكلمات تحيى . والكلمة الصادقة تبقى خالدة تحرك طاقات الفعل لدى الإنسان . لأنها تروى من نبع لا ينضب شجرة المشاعر الكامنة . ولعل صلاح عبد الصبور يعكس بذلك - دون أن يدري - ثورة عصرنا هذا في عالم الاتصالات السريعة . حيث تنتقل الكلمة وتلون وتشكل وتنجد في لمح البصر . أو هي تنجد أولاً ثم تشكل ثم تلون ثم تصبح كلمة

# صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعري

## فاروق شوشة

ليس الآن وقت الكتابة المستأنية عن شعر صلاح عبد الصبور . ذلك أن حضوره الطاغى - كإنسان - ما يزال يملأ العين والقلب . ويغلف النفس بغمامة ندية من الأسمى المروع النبيل . ويجعل من حضوره الشعري - وقد خلع عليه الموت جلال الدلالة ونفاذ الإفصاح - سيقاً بناراً . يغدق إلى أعماق الظلمة واليأس . ويطارده أشباح التردد واللامبالاة . ويفجئنا بوخز قاطع ساطع . هو وعز الحقيقة الخالدة . تتكشف بقاريبه ومتأمله . وتصفهم من خلال كلامه المدببة . وحزوه الغامر . وصوته الإنساني المظم .

وجلسنا في الركن النائي ، نحكى ما قد صنعه الأيام  
وغما في قلبيتا مرج مغلول الأقدام  
مرج خلأب كالأحلام  
وقصير العمر  
هل يصحك يا نجمي إنسان مقصوم الظهر  
يا نجمي  
فلتتأج ، ولنتحس ما أبقت أيام الذل  
ولأن الأيام مريضة  
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب  
تعتل كلمات الحب !

هذه النغمة المنكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة في غير تدن أو ادعاء ، وضعتني في مواجهة فروسية على محمود طه المدعاة ونرجسيت كعاشق ، وعدمية إبراهيم ناجي ومأساويته القدرية العاجزة كفراشة دالمة التنقل والاحترق باللهب ، وشكوك محمود حسن إسماعيل المغلفة بالغموض وتكثيف الأستار بدلاً من الإفصاح والبوح ، وجعلت من تجربة الحب عند

الصوت المجهد يتلاقى القزمان المتوكان العليلان ، يواجها الليل الموحش والرعب المسيطر . ويعريان من زيف العصر وأكاذيبه ، ولا يعد كل منها صاحبه - وهما العاجزان - بشئ ، حتى يأمل الحب في ظل الأيام المريضة . ومن بين ثنابا القصيدة ، كانت تلتهم التفاصيل الصغيرة المتناثرة . المتشابهة في دهاء وحبكة حتمية . تنتظم النجم الأوحده والدق على الباب المقضى إلى الركن النائي وصدر الشباك الذي تحسحه أصابع الريح الشرقية ، لتصنع هذه التفاصيل والجزئيات - في النهاية - وهج القصيدة المضي . والحبوبة هنا ليست متاعاً للعاشق . أو مقتنى جميلاً يزين عالمه المليء بالتحف والتفاس ، أو ملاذاً لشيق الفريزة وسعارها الدموي . لكنها صوت إنسانى يتردد في أرجاء التجربة وساحتها ، يلقى بضعفه على ضعف المحب . فيواجهان معا بضعفهما المشترك قسوة العصر وضراوة الأيام . ويتعريان ويتقويان بالكلمة ، ويكشفان أكذوبة المجد . ويعلمان أن مصيرهما المحتوم رحلة حب معتل .

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نعلم أجزاءنا في مواجهة الحدث . ونعكف على ديوان صلاح ، كل من خلال وحدته وخلوته وهواجسه ، لنجد فيه العلاج الناجع الوحيد ، من الشعور بالفقء ، ويكتب كل منا شهادته ، شهادة على عصر من الشعر ، كان صلاح وما يزال صوته ونبضه وانجاء بوصلته . نكتب عن صلاح وعن أنفسنا ، لأنه في حقيقته الإنسانية والفنية مؤزج فينا ، ملتحم بالنسيج الحى فينا ، من خلال ريادة الفذة على الطريق ، واستمراره المثقل بأعباء المسؤولية . والزاد الوفير الذى يتركه لكل من يجي من بعده من الشعراء .

\*\*\*

كانت قصيدة «يا نجمي . يا نجمي الأوحده» بداية اكتشافى لشعر صلاح عبد الصبور وحبته . لفحتني من خلالها أنفاس عاشق عصرى مضطجع مسكين ، منكسر القلب . مقصوم الظهر ، وشدى التحام نسيجها بصيغة العصر في الحب ، من خلال

صلاح نجربتنا جميعا ، ووجدنا - لأول مرة - شاعرا قاهريا حقيقيا . يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد « صديقى » الذى نبناه جميعا . وأخذت صورة « الصديقة » فى شعر الحب تكتمل فى قصائد صلاح المتتالية ، سمات وأبعادا ودلالات ، ويكتمل معها فهم جديد ، عصري تماما ، ووعى جديد - إنسانى تماما ، للملاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة ، ومركبتها المشتركة ضد عناصر انقهر والتخلف والإحباط ، وإذا بهذه اغوية الصديقة ، تصبح للعاشق العصري فيص يوسف وأنفاس عيسى . وساقا للكسح وعينا للضرب . وأملنا لمن كان يفقد الأمل والعزاء ويفكر فى الموت بعد أن أدار وجهه للحياة :

وطرفين فوق بابنا .. موزع البريد

لا ! لا أريد

هل من مزيد يا حياة . محنى هل من مزيد  
خطابك الرقيق كأنقبص بين مقلنى يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب  
الساق للكسح  
العين للضرب

هناة الفؤاد للمكروب

المقعدون الضامون التائبون يفرحون

كمثلها فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير  
( ديوان الناس فى بلادى : رسالة إلى صديقة )

نعم ، كان غناء صلاح للحب . من خلال تجاربه العاطفية ، التى التهمت فيها ذاته بالآخر وبالعصر وبالكون ، ذوقا جديدا غير مطروق ، وبداية حساسة شعرية جديدة ، سواء فى مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى ، وتذكراته المبكرة ، وإحساسه الجارف بالحياة والأشياء ، كما فى مجموعته الشعرية الأولى . وفى بعض القصائد التى تشكل امتدادا لها فى مجموعته الثانية . أو فى مرحلة بروز وعيه الإنسانى العميق . وعمق رؤيته الشمولية للإنسان والكون ، واصطبغ أحاسيسه المتقدمة بهيوم المفكر . وارتبطام وجدانه بقضايا العصر وعذباته وصراعاته ، وهو ما تكشف عنه مجموعته الشعرية . « عمر من الحب » . التى اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع ، والتى يقول فى تقديمها : « الشعر والحب مثل الخنجر ذى الحدين ، حين غرست أحدهما فى قلبى غرست الآخر ، وقد كان الشعر جرحى وسكنى حين عرفت أن أتكلم جملة مفيدة . كان حلم حياتى فى الصبا أن ألبس لبس الجنون الشعرى حتى يوضع على جبينى غاره من الزهر الغالى الثمين . وهأنذا بعد كذا من السنين لا أعدّها من حشر أكتفى فى القميص وليس لى جبينى إلا بضع زهرات رخيصة . ولقد راهنت هان فارست لا على المعرفة ، بل على الإحساس . كان لابد أن أدور كالنرد على المائدة . وأظلل أدور حتى يتكشف وجهى عن الرقم العظيم . وكانت المائدة هى قلبى وهى قلب المرأة أو النساء اللاتى عشقتهن ، وهى قلب الحياة . »

ويظل صلاح عبد الصبور مخلص النبرة لاقتران الإحساس والمعرفة ، لتكامل الوعى ونفاذ البصيرة ، عبر تجاربه الشعرية العاطفية ، التى شكلت مناخا ، وشقت طريقا ، وجمعت طرقات ومريدين ، حتى حين تكسرت أسلحة الفارس القديم ، وتطايروا أحلام العاشق الهام ، وانخلع التنب تحت وطأة التجربة وهول التحدى وسطوة المقدور ، ظل الشاعر وفيما للحبيبة ، الصديقة ، شريكة رحلة الحياة ، فليس غيرها من يعيده إلى الطهر والبراءة والبكارة ، دون حساب الريح والخسارة ، عندئذ لن يفترقا ، وإنما يضمهما دوما معا طريق :

« ماذا جرى للفارس الهام

انخلع القلب ، وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

يا من يدل خطوفى على طريق الضحكة البرية

يا من يدل خطوفى على طريق الدمعة البرية

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطنى الدنيا من التجرب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

لا ، ليس غير أنت من يعيدنى للفارس القديم

دون نحن

دون حساب الريح والخسارة . »

( ديوان أحلام الفارس القديم )

نرى ، ما الذى كان يجعلنا أكثر انجذابا إلى « الصيغة الشعرية » التى أنجزها صلاح عبد الصبور - منذ أشعاره المبكرة - دون غيره من رواد الموجة الأولى فى حركة الشعر الجديد ، كالسياب والبياتى ونازك وأدونيس وحاوى . إن هذه « الصيغة » التى أعدها فى طبيعة منجزاته ، لم يكن لها بالنسبة إلينا - نحن شعراء الموجة التالية - جهازة الصياغة الكلاسيكية الفخمة عند السياب ، تلك التى تنضج بأصالتها العريية وتمثلها البارز لكل معطيات التراث العربى فى أزهى نماذج ، على نحو يجعل من السياب صورة من فحول « المتنبي » التعبيرية فى سيطرته على اللغة وتحقيقه للنموذج العربى . كذلك لم يكن لهذه الصيغة التى أنجزها صلاح عبد الصبور ذلك النفاذ السريع المباشر المتوتر ، من خلال حس « سياسى زاعق » ، ولغة يومية تحمل الشعارات ، وتظاهر فى عرض الطريق ، وتصطدم بالحواجز والسدود ، وهو ما حققه البياتى وبخاصة فى مجموعاته الأولى ، قبل أن ينكشف فيه جانب الإحساس الفطرى والبراءة فى مواجهة تصلب الوعى وتكثيفه ، وصولا إلى المباشرة التى تمكف على استخلاص دلالة التجربة بدلا من التجربة ، والوقوع فى تكرار الصور والرموز والإشارات ، والجفاف والتعبيل بدلا من وفرة الشعور والإحساس

ولم يكن للصيغة التى أنجزها صلاح عبد الصبور تلك القدرة اللامحدودة على المغامرة اللغوية ، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والسحر ، قد تبرز بتكثيفها الكيميائى ، وتفجيرها لشتى الاحتمالات الدلالية ، سعيا وراء الإدهاش والإعجاب والمفاجأة - كما فعل أدونيس .

ولم يكن للصيغة التى أنجزها صلاح عبد الصبور ذلك الزخم الفلسفى والفكرى الخائق عند خليل حاوى . ولا ذلك الاجترار النفسى والاستبطان الذاتى عند نازك الملائكة ، من خلال لغة عمدتها صعوبة التجاوز والتغريب وافتقاد الصلة بالتراث والانتماء العضوى إليه عند الأول . أو لغة تعتمد على إيقاع الظل والضوء ، والحس والتشيم عند الثانية .

لكن هذه الصيغة الشعرية التى أنجزها صلاح عبد الصبور كانت - بالنسبة لنا ، وبالرغم من هذا كله - الصيغة النموذج فى تعبيرها عن الوجدان ، وفى نفاذها إلى جوهر الشعر ، وفى استشرافها وتمثلها لحساسية العصر ، وقدرتها على ترشيده هذه الحساسية ، والإسهام فى بناء المعجم الشعرى المعاصر ، وتشكيل القصيدة الحديثة .

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التى استطاع صلاح عبد الصبور - باستعداد أصيل ، ثم بصير ودأب نادرين ، تحقيقها فى صورة باهرة . تجلت فى تمثله الحى للتراث العربى من ناحية ( وهو الذى كتب : قراءة جديدة لشعرنا القديم ) ، وانفتاحه الواعى على التراث الإنسانى - قديمه وحديثه - من ناحية أخرى ، فلم تثبت صلته الحميمية بأفضل ما فى تراث أمته ، كما أثبتت صلة غيره ، ولا ضاعت هويته القومية فى خضم التراث الإنسانى كما بهت ملامح غيره . وظل هذا الموقف الحضارى يمثل بعدا رئيسا وثابتا فى مسيرة صلاح عبد الصبور الفنية والفكرية ، ولمحاً بارزا فى إنجازاته الشعرية كله .

يتصل بهذه الصيغة الشعرية أيضا جانب مهم من جوانب الإبداع الشعرى عند صلاح عبد الصبور . إذ يتدر أن يوجد فى ديوان الشعر العربى - قديمه وحديثه - شاعر عذبه الإلهام الشعرى ، وشغله وتجاوز معه ، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص فى استنائه واسترخائه ، وربط بين موقفه من الحياة وموقف الشعر منه ، من خلال إخلاص نادر المثال ، ونهيز يكشف عن أقصى درجات الوجد والتفانى والمثول بين بدى المحبوب ، وأخذ كل ألوان العدة والمتاع لعلها تنجح فى جلب الإلهام النافر ، والشعر العصى ، والقصيد المثالى ، فى عدد من قصائده ، عبر رحلته الشعرية كلها .

هذا الجانب الغريب الفريد فى نسج صلاح عبد الصبور الفنى ، وفى تصوير الحلول الشعرى لديه . موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى ، الناس

في بلادى . من خلال قصيدتى « الرحلة » و « أغنية  
ولاء » التى يقول فيها :

« هدمت ما بنيت

أضعت ما اقتنيت

خرجت لك

على أواقي محملى

كثمتا ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت

لك

أسائل الرواد

عن أرضك الغريبة الرهبة الأسرار

في هدأة المساء - والظلام خيمة سوداء

ضربت في الوديان والتلاع والوهاد

أسائل الرواد

ومن أراد أن يعيش قلبت شهيد عشق »

وبصبح هذا الموقف من الإلهام الشعرى .  
والإخلاص النادر المثال له . موقفاً صوفياً لا موقفاً  
فنياً فحسب . ومقاماً من مقامات الوجد المفضية إلى  
القناء والحلول . وهو يوقن في قرارة نفسه وفي القاء  
البعد من وجدانه . أن الشعر وحده هو شرفه  
الحقيقى . وهو مسئولته الأولى والوحيدة . وهو الذى  
يمنحه معنى حياته ودأبه واستمراره . إذن فلا خير في  
أن يفسد كل شئ . أن يفسد كل العالم . مادام الشعر  
قد سلم له . ومادامت الكلمات - كلمات الشعر - من  
حواله تطوف وتخلق وتصبح في متناول سعيه  
وطموحه :

« لم يسلم لى من سعي الحاسر إلا الشعر

كلمات الشعر

عاشت لتهددنى

لأقر إليها من صخب الأيام المضى

إن نجف فجفوة إدلال لا إدلال

أو تغز . فيأفرحى غزد . يا نعمة أبامى عودى

يا فيروزة

يا أصحابى . يا أحيائى

حيوا مولاي الشعر

سلمت لى من عفى أبامى - الكلمات »

[ ديوان أقول لكم « قصيدة أغنية حضراء » ]

وحتى اللحظات الأخيرة في مسيرته الشعرية . وفي  
ديوانه الأخير « الإنحار في الذاكرة » وقد دقت الأيام  
المكرورة أجراسها . واصطبغ القودان بالبياض .  
واشتعل رماد الرأس والنفس . وتكسرت القوادم .  
وأذنت شمس العمر بالمغيب . تظل حفاوة الشاعر  
بعودة محبوه الأول : « الشعر » . إليه - بعد طول  
غياب واحتجاب - فرحاً مجلجلاً . ودهشة رائعة .  
والتفتان إلى الدرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا  
يبغى إلا بعد غوات الأوان :

« ها أنت تعود إلى »

أبا صوفى الشارد زمناً في صحراء الصمت الجرداء

يا ظلى الضائع في ليل الأتار السوداء  
يا شعرى التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى  
الضائعة الأسماء

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

فلقد شاق منطق الإصغاء  
إن عصراً مولاي فيه المرجى  
أنا فيه القريض والشعراء  
هذه حكى وهذا ببيان  
لى به نحو راحنك ارتقاء

وينحصر على تقصيره في رثاء مصطوى كامل  
فيقول :

لولا مغالبة الشجون لحاطرى  
لنظمت فيك بتيمة الأزمان  
وأنا الذى أرى النجوم إذا هوت  
فستعود سيرتها من الدوران  
ماذا دهانى يوم بنت فعفى  
فيك القريض وخاتنى إسكافى

وينحصر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكل ما يملؤه  
من طموح أدبى وشعرى - وهو ما يزال في ريعان  
الشباب - فيقول :

أوشكت أتلغ أفلامى وتسلمنى  
وما أنلت بنى مصر الذى طلبوا  
نالت منابر وادى النيل حصنها  
منى . ومن قل نال اللهو والطرب

وهى نماذج قليلة تكشف عن موقف شوقى من  
شاعريته . ورأيه في دوره وما ينتظر منه . كما تكشف  
عن مدى الاختلاف في النظرة . والتفاير في الرؤية .  
بينه وبين صلاح عبد الصبور . الذى نجد له نموذجاً  
ينتظم في دلالاته المحاور المختلفة لجوانب العلاقة بينه  
وبين الشعر حين يقول في قصيدته : « أغنية للشقاء »

« الشعر زلنى الذى من أجلها هدمت ما بنيت  
من أجلها ضللت  
وحينما غلقت كان البرد والظلمة والرعد  
ترجئى خوفاً  
وحينما ناديت لم يستجب  
عرفت أننى أضعت ما أضعت !

لكن هذا الجانب من جوانب « الصيغة الشعرية »  
عند صلاح عبد الصبور يظل في حاجة إلى تأصيل .  
وربط بفكرة شعراء التراث العربى - في القديم - عن  
الإلهام . وتمثلهم لما أسموه شياطين الشعر أو الشعراء .  
ثم صلة ذلك كله بالتفسير النفسى والفنى المعاصر  
لفكرة الإلهام . ثم علاقة هذا كله بموقف صلاح عبد  
الصبور : الشاعر الإنسان من الحياة والفن معا .  
موقفه الأخلاقى المسئول . وموقفه الريادى المأمول .

...

البساطة الشديدة الأسر . والعمق الشديد النفاذ  
وجهان لجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية  
التي أنجزها صلاح عبد الصبور . وهو جانب يتبر

( قصيدة : الشعر والرماد )

هذه العلاقة الفريدة بين الشاعر وشعره . والتى  
تتمثل دلالتها العميقة في أن الشعر هو طهره وبرائه  
وشرفه وكبرياؤه . وارتفاعه عن نثر الحياة اليومية .  
وشجته الرئيسية والحجة بالأرض والإنسان  
والوجود . ووسيلته الى النشوة والصبوة . والقروسة  
والجسارة . تضع في مواجهتها صورة مغايرة لموقف  
شاعر كبير - هو أحمد شوقى - من الشعر ودلال الإلهام  
الشعرى . وفكرته عن نفسه كشاعر . يقول شوقى في  
صباح :

شعراء الأنعام مهلاً رويداً  
إن في مصر شاعراً لا يبارى  
حاملاً في الصنبا لواء القوافى  
مسترقاً للسكر الأشعارا

ويقول صلاح عبد الصبور :

يا حبي .

فلتفتح لى الأبواب . أنا الشادى القارس

أشعارى ورد البستان

سمر الركبان على الوديان

وأنا من فتیان القرية

أوفاهم في الحب

يا حبي . قولى للحجاب

فلتفتح لى الأبواب . أنا الشادى الإنسان !

[ أقول لكم : أغنية حضراء ]

ويقول شوقى - مفتقدا طاقته الشعرية العارمة -  
ونفسه الشعرى الجديد - في رثائه لسعد زغلول :

أين منى قلم . كنت إذا  
منته أن يروى الشمس رثاها  
عائنى في يوم سعد . وجرى  
في المرائى . فكبا دون مداها

ويقول في قصيدته الشهيرة « كبار الحوادث في  
وادى النيل » مخاطباً خديوى مصر :

يا عزيز الأنام والعصر سنفا



علاقة الشاعر بالوعي . دوره كمفكر . حقيقة الأفكار الرئيسية والتجارب الكبرى التي أخلص لها طيلة حياته . والتي جعلت من صوته الشعري شاهدا على عصر . ومن حضوره الشعري صوتاً لهذا العصر .

هذا الدور الفكري البارز في شعر صلاح عبد الصبور . ليس مقصوراً على آثاره النثرية الكثيرة (ثلاثة عشر كتاباً تجمع بين الدراسة الأدبية والرؤية النقدية والتأملات وأدب التراجم والمذكرات والترجمة الذاتية) ولا في مسرحياته الشعرية الحمسة . لكنه يظل بصورة فنية ناضجة من خلال مجموعاته الشعرية . بدءاً من مجموعته الثانية «أقول لكم» . التي تفصح بعض قصائدها (كقصيدة الظل والصليب) عن بدايات الاتجاه الدرامي في شعر صلاح عبد الصبور . الذي كان يؤذن بتحوّله الطبيعي وانغموس إلى المسرح الشعري . مع تكاثف طبقات الوعي . وتعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة الشعرية . وتعمّد البناء أو التشكيل الشعري . والإحساس بأن ثمة ألواناً من الحوار تتداخل وتتقاطع . وأن ثمة موقفاً للشاعر الذي يلقى بكلماته المتعددة الأصوات وكلّ هم أن يترك جمهوره . وأن يدخله في دائرة الفعل الدرامي . هذا التحريك الذي يبلغ ذروته في مسرحية «ليلي والمحنون» على لسان سعيد :

يا أهل مدينتنا

هذا قولي :

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجي

لن نجيبكم أن نمتصوا منه بأعالي الصمت

أو يطون الغابات

لن نجيبكم أن تضعوا أقمعة القردة

لن نجيبكم أن تندجوا أو تندغموا حتى تتكون

من أجسادكم المرتعدة

كومة قاذورات

فانفجروا أو موتوا

انفجروا أو موتوا .

وبالرغم من خصوصية هذا الوعي واتساعه وشروحه . فإن صلاح عبد الصبور - الشاعر المثقف . شكى على قراءات فلسفية مستثيرة . وراثت حضاري مشيز - لم يسلط : هوة المباشرة أو التقريرية . ولم يعرف النغمة الزراعية أو الخطابية ضيقها إلى شعره . وظل شعره - حتى في تجاربه الوطنية والقومية - غناء من القرار . مكتسب بالطابع العام لشعره . من ألفة وخصوصية وإنبال هادئ رزين . في الوقت الذي انتصب فيه غيره من الشعراء خطباء ووعاظاً ومبشرين . مرتفعي النبرة . ظل هو أقرب إلى حال المتصوف . لغة وإفضاء . يؤثر الإجماع بدلاً من

التصريح الفاضح . والمجسّس الشعري بدلاً من الخطابية المنفردة . والمعالجة الناعمة الصبور . بدلاً من جلبة الإيقاع وطنطنة التعبير وقمقمة الصياغة . بدءاً بقصيدته «لحن» في مجموعته الأولى :

فاضحكي يا جاري للعصا

نغمي صوتك في كل فضاء

وإذا أومض في العتمة مصباح فريد

فاذكري

زيتة نور عيوني . وعبون الأصدقاء

ورفاق طيوني

ربما لا يملك الواحد منهم حشوفهم

ويجرون على الدنيا عفاً كالنسم

ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد

وصولا إلى السطور الأخيرة في ديوانه الأخير

«الإبحار في الذاكرة» . عندما يقول في تجريدته

الثالثة :

يارب ! يارب !

أسقيني حتى إذا ما مشيت

كأسك في موطن أسراي

ألفنتي الصمت . وهذا أنا

أغص مخوفاً بأسراي

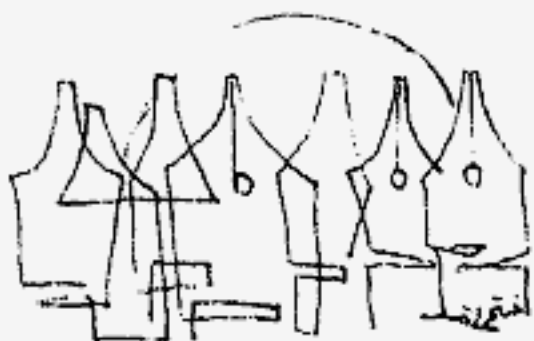
ومن المؤكد أن كثيرين سيمخمون على تأمل هذا الجانب الفكري في إنجاز صلاح عبد الصبور الشعري وتحليله . هذا الجانب الذي يمثل ملمحاً أصيلاً فيه . وبه يتميز ويتفرد ويتفوق على غيره من رواد حركة الشعر الجديد . ومن هنا . كان طبعاً أن يكون شاعر كالمعري هو الشاعر الأثير - من بين شعراء التراث لعري - لدى صلاح عبد الصبور . والأقرب إلى قلبه وعقله . كما كان أراجون - بالنسبة إليه - سيد العشاق في زماننا . فهو عندما قال إنه سيخترع الورد من أجل حببته . لم يخترع الورد فحسب . بل اخترع عالماً بأسره . كما كان اهتمامه الشديد بقراءة إليوت وترجمة بعض مسرحياته . والكتابة عنه . رمزاً يؤكد انتفائه إلى قيمة «إليوت» الفكرية . ومدى قدرته كشاعر على إثارة التفكير والتأمل لدى قرائه ومتذوقيه . كما كان إليوت - بالنسبة لشاعرنا - مثيلاً لفكرة «القصيدة القناع» من خلال فهم مستدير للرموز والأساطير والموروث الشعبي بشكل عام . وقدرته شعرية فذة على تحليل مادة هذا الموروث إلى عناصرها الأولية من خلال وجهة نظره هو . كما فعل إليوت في قصيدة «الأرض الحراب» عندما جعل من «تيريزياس» رمزاً وشاهداً . ينبض بوعي إليوت ورؤيته الجديدة المغايرة كل المغايرة لرؤية سوفوكليس . من خلال استخدامه لشخصية تيريزياس نفسها .

ولا شك أن هذا الجانب الفكري في تكوين صلاح عبد الصبور . وقراءته وتمثله لشعراء الفكر والوعي والتأمل - كإليوت - وتحليله لعناصر الموروث الأدبي ومفرداته . كل ذلك كان وراء اندفاعه بأصالة وجسارة إلى خشية المسرح . بادئاً بمأساة الحلاج . الذي تحول في يدي شاعرنا من مجرد صفحة تراثية إلى صوت عصري يمز ضميرنا . وحضور يستثير فعلنا وغرّكتنا وتعاطفنا . ويحشد الرمز الإنساني المستمر لشهيد الكلمة عبر كل العصور . هذا الاندفاع الذي أرمصت به قصائد ذات طبيعة درامية لافتة . مثل «الظل والصليب» - كما سبق أن أشرنا - وقصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الحصب» . التي كتبها في عام ١٩٦١ (قبل مسرحية «مأساة الحلاج» بسنة واحدة) مستغلاً قناع تلك الشخصية المنتزعة من تراث «ألف ليلة وليلة» للحديث عن هموم المعاصرة . التي كانت قضية «الحرية» أبرزها وأشدّها النصاقاً بنخاع فكره وإحساسه .

في كتاب «حياتي في الشعر» . الذي يمثل تجربة صلاح عبد الصبور الذاتية كما كتبها . يقول وهو يتحدث عن مسرحية «مأساة الحلاج» :

«لقد جرح الحلاج من زهوه إلى حقيقته كما حدثنا بنفسه . ولكن ذلك كله ليس إلا بناءً وشكلاً . أما القضية التي تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاص الشخص . فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا . وكانت الأسئلة تزدهم في خاطري ازدحاماً مضطرباً . وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه . ماذا أفعل ؟» .

ولقد فعل صلاح عبد الصبور الكثير وأتجز الكثير . وإني لأراه - وقد رحل في مثيل الحسين - مكتمل النضج والخبرة والوفرة والحرص كما لو كان في السبعين . وأرى في رحلته الشعرية والفكرية اكتمالاً يصل بين بدء الدائرة وختامها . اكتمالاً ملأ القلب حتى فاض عنه القلب . وملأ العقل حتى أنغم به العقل . وتعلّمتنا نحن منه الكثير الكثير . وما يزال شعره - في دواوينه - ينتظر القراءة الجادة المتأملّة . وما تزال مسرحياته صوت احتجاج غاضباً نبيلاً يطالب بالوصول إلى الجمهور العريض ليفكر ويتحرك ويتفعل . وما يزال وعيه الناضج المستدير نموذجاً للمثقف العصري المكتمل الأدوات والنبات . الوعي الحقيقه دوره ورسائله . صوتاً لعصر الشعري .



# صِلَالُجْ عَنكَ الصَّبُورُ

## الصور الشعرية والتشكيلية الرسم بالكلمات

□ فتحي أحمد

لم تفتح الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة مجال قدر فجمعنا في  
رحيل فارسها النبيل صلاح عبد الصبور ، شاعرا واعيا ، ومجدداً ، وإنسانا  
معطاء ، دمث الخلق ، هادئ الطبع ، بسيطاً .



فقد وجدوا في الفن التشكيلي ركيزة يستندون إليها  
في خلق بنية شكلية جديدة للقصيدة ، ومبررا  
لتصورات ورؤى مستحدثة .

والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعا من  
التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم اتجاهات الفن  
التشكيلي المعاصر تقريبا ، حيث كان كل مذهب أو  
اتجاه فني يمثل شعراء وفنانين تشكيليون على السواء .

وقد بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع  
عشر . حيث نجد الشاعر يودليز في صحبة الفنانين  
التشكيليين ديلاكروا وروينز . ومن بعده كان بعض  
شعراء أوروبا يصوغون لوحات الفنانين التشكيليين  
ويجسدونها شعرا ، كما هو معروف في قصائد بول إليوار  
ورامبو وأراجون الذي كان صديقا حميما ليكاسو .

وحينما نشأ المذهب السريالي كان الشاعر أندريه  
بريتون هو القائد الروحي والموجه لجماعة السرياليين ،  
حيث قام بنشر البيان الخاص بذلك الاتجاه ، فكان  
أول بيان ينشر عن السرياليين ، وسببه لقب بريتون  
بأب السريالية<sup>(١)</sup> **Pope of Surrealisme**

كذلك كانت جماعة الدادية **Dadaism** <sup>(٢)</sup> تضم  
إلى جانب الفنانين التشكيليين شعراء كان في مقدمتهم  
الشاعر الروماني تريستان تزارا **Tristan Tzara**  
وأبضا فقد كانت التكعبية **Cubism** <sup>(٣)</sup> تضم - إلى  
جانب روادها التشكيليين - الشاعر أبولينير  
**Apollinaire** . وكان له الفضل بما نشره عنها  
في عام ١٩٠٩ في المجلات وكتيبات المعارض .

ولكننا على المستوى العربي لم نجد شاعرا من شعراء  
العربية المعاصرين ، حفل شعره بتحقيق الاتجاهات

وقد صرت صديقا لكل شعراء تلك الفترة  
وأدبائها ، أقرأ لهم ، وأرسم لتأجيلهم الأدبي  
والشعري ، وأقيم معهم بين الحين والحين حوارا هادئا  
ومشرا . ولكن صلاح عبد الصبور ظل بالنسبة لي  
الأخ الأكبر والأب الروحي الذي ألتجأ إليه دائما  
لأستفيد من تجربته ومن معرفته ، وأتأمل من معينه  
القياس .

ولقد وجدت فيه الشاعر الكامل الذي يحدثنى عن  
الفن التشكيلي حديث الدارس العالم بأصول كل  
المذاهب والمستحدثات العالمية في الفن التشكيلي .  
وحاولت أن أوجد نوعا من التطابق في رسم أشعار كل  
اتجاه .

وقد ساعدني كثيرا الاهتمام بالصورة في القصيدة  
الحديثة بشكل خاص ، على نحو يؤكد العلاقة  
الوطيدة بين الشعر والفن التشكيلي ، التي تنبئ إليها  
الأقدمون .

في العصر الإغريقي يقول سيمونيدس : « إن  
الرسم شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق » ، وما هو  
جدير بالذكر أن الفنان التشكيلي الكلاسيكي حتى  
عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء  
وملاحمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات .

ولعلني لا أغفل في القول حين أزعج أن حركة  
التجديد الشعري قد أفادت من مستحدثات الفن  
التشكيلي إن لم تقم عليها ، وأن ثورة الشعراء على  
شكل الشعر القديم ، ونمردهم على الصيغ المألوفة .  
قد تأثرا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي .

وقد عرفته وعاشتته عن قرب في الستينيات ،  
حينما عملت معه في إدارة المجلات الثقافية التي  
ترأسها ، وكانت تضم [مجلة المجلة - الفكر المعاصر -  
الفنون الشعبية - المسرح - السينما - الكاتب -  
الكتاب العربي - فنون] . وكنت أقوم بالإخراج الفني  
والرسم لتلك المجلات مع زملاء آخرين لي .

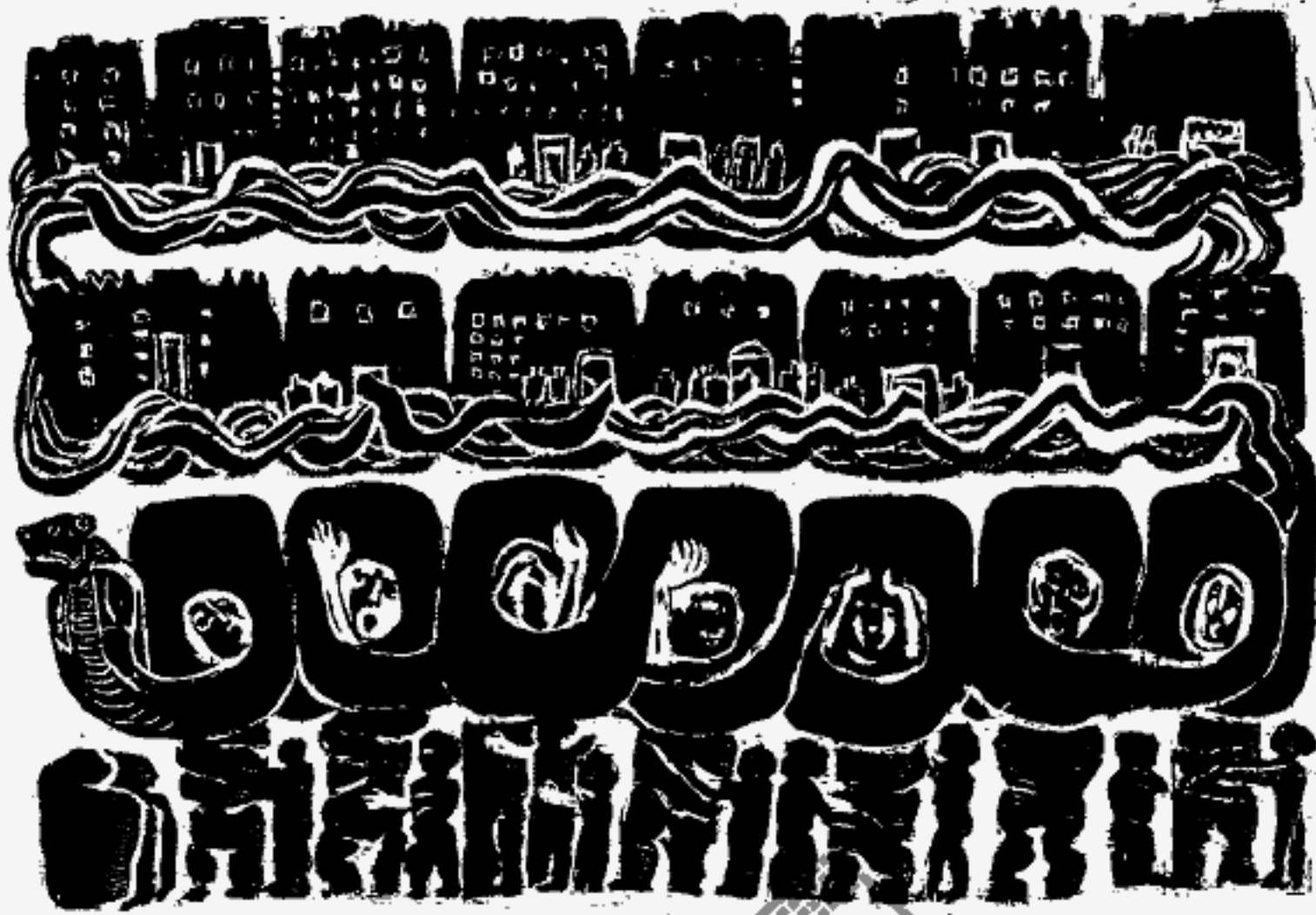
كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون  
المجيلة بالقاهرة ، وكان اهتمامي كبيرا بالجانب  
الثقافي ، في محاولة لدعم دراساتي الفنية بالقراءة  
الأدبية والفكرية .

وقد أتيت لي فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير  
تلك المجلات الثقافية [يحيى حقى - زكي نجيب  
محمود - فؤاد زكريا - عبد الحميد يونس  
وغيرهم] ، وتوطدت صداقتي بالشاعر صلاح عبد  
الصبور ، فلم تكن معاملته معاملة رئيس لمؤسسه ،  
ولكنها كانت علاقة حب وأخوة وصداقة .

وبدأت أستكشف عالمه وأسرار شعره الجديد ،  
منذ أن بدأ تذوق الشعر الحديث .

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة في حياتي  
بالتعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية  
وفرسانها بمختلف أجيالهم .

وقد كانت فترة ازدهار ، ثقافي حقيقي ، فإلى  
جانب المجلات الثقافية كانت حركة النشر تنافس على  
أوسع نطاق . وقد أفسح المجال لكتابات الشباب  
فظهرت أسماء كثيرة وأعدت في الشعر والقصة والنقد في  
تلك الفترة .



إحدى لوحات الجرافيك  
المستوحاة من ديوان  
الناس في بلادى

يزور قاعة العرض يصافح الفنان العارض ويسأله عن تجربته الإبداعية ، ويقف أمام لوحة محاولاً قراءتها قراءة جادة ، وفك أجروميتها ورموزها ، والتعرف على قيمها وأسرارها .

وقد كان للشاعر أصدقاء تشكيليون كثيرون ، على رأسهم الفنان حامد ندا ، الذى ينتمى إلى جيله ، والذى ينتمى كذلك إلى جماعة الفن المصرى المعاصر ،<sup>(١)</sup> التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ، والتى اهتمت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن . وكثيراً ما كنت أراه يقيم محاضرة فنية وأدبية معه .

بنفرد صلاح عبد الصبور أذن بعلاقته بالفن التشكيلي والتشكيليين من بين الشعراء المجددين من جيله من الشباب .

وصلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدربة وواعية لالتقاط القيم الجالية الدقيقة ، ومجهزة تجهيزاً عالياً ، ومدعمة بالثقافة العلمية والموسوعية .

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى قصائده فى ديوان «شجر الليل» :

علمت عيني أن ترى الظلال فى الألوان ..  
والضياء فى الظلال

علمت قلبى أن يشم ريح صدق القول والخيال  
علمت كفى أن نحس الدفء والصقيع ..

فى أكف رفقة المقام  
أو فى صحبة الترحال  
شبت حكمة وفطنة  
رويت رؤية وفكراً .

برز هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائد ديوان «شجر الليل» بعنوان «تقرير تشكيلي عن الليلة المأهبة»<sup>(٢)</sup> كما يوضح علوم راسدى

عناصر الصورة :

لون رمادى ، سماء جامدة  
كانها رسم على بطاقة  
مساحة أخرى من التراب والضباب  
تبش فيها بضعة من الغصون المتعبة  
كانها محذر فى غفوة الإفاقة  
وصفرة بينها ، كالموت ، كالحال  
متنورة فى غاية الإهمال  
(نوافذ المدينة المعذبة)

الإطار :

قلبي المليء بالهموم المعشبة  
وروحى الخائفة المضطربة  
ووحشة المدينة المكشبة .

فلنلصق فى أبيات هذه القصيدة محاولة من الشاعر بلوغ حدود الممارسة الإبداعية التشكيلية ، مستعياً من الفرجين والألوان والأصباغ بأدواته الخاصة ، حين يكون الرسم بالكلمات ممكناً .

وهذا يفسر مدى عشقه للفن التشكيلي ، وتمثله لانجذابه الحديثة .

وقد لمست ذلك على المستوى الشخصى : فكثيراً ما كنت بصحبة الشاعر صلاح عبد الصبور فى زيارته الكثيرة لعروض الفن التشكيلي بالقاهرة ، وكان عندما

التشكيلية المعاصرة قدر ما حققه الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد عكف على دراسة مقومات كل الاتجاهات التشكيلية المعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كل أسسها وملاحمها وقيمها الاستيطانية ومقوماتها الشكلية وفلسفتها الموضوعية والجمهرية ، ونم له مواكبة الفكر العالمى فى قصائده ، فأضاف إلى شعره الجديد أبعاداً لم يرق شاعر عربى آخر لبلوغها ، فحفل شعره بالرومانسية والرمزية والسرالية والتعبيرية والواقعية الجديدة . ويؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور (حبات فى الشعر ص ١٩)

«شغلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى القصيدة حتى لقد بت أومن أن القصيدة التى تشتغل التشكيل تشتغل الكثير من مبررات وجودها . ولعل إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من قراءتى للشعر بقدر ما تنبع من محاولتى لتذوق فن التصوير . وهى محاولة جاهدة ، أعاننى عليها رؤيتى لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وصعبى لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلال . وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما أحب من قصائد الشعر من خلالها ، وجدتها تنبى كثيراً من غوامض الاستحسان . ومن الواضح أن التشكيل فى الشعر يستطاع تلمسه فى الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه فى الشعر القديم ، سواء عندنا أو عند غيرنا ، بدرجات متفاوتة بالطبع .»

ويظهر عشق صلاح عبد الصبور للفن التشكيلي فى محاولته الرسم بالكلمات ، وبلوغ حدود التشكيل .



والصبغة الرصينة ، التي تصل إلى الهدف في بلاغة وتكثيف معجزين .

أما في القصائد الأخرى التي جاءت بعد هذا الديوان ، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد ، حيث تتحول شخوصه إلى الإنسان المجرد من كل التفاصيل الواقعية ، إلا فيما يختص بالجانب التعبيري والرمزي . وهذا الإنسان المجرد هو رمز للإنسان في كل أنحاء العالم القديم والجديد بشكل عام .

وأنا شخصيا تأثرت بشعر صلاح عبد الصبور فاستلهمت بعض صوره العظيمة .

وأذكر أنني عكفت في السنين على محاولة رسم قصيدة « شق زهران » ، في الجزء الأول من مظهرها على وجه التحديد ، حيث الصورة الشعرية تقول :

وثوى في جبهة الأرض الضياء  
ومشى الحزن إلى الأكواخ تتين له ألف فراع  
كل دهليز فراع .

فالتعبيرية في قوامها الصارخة ، والسريالية الكابوسية ، تحققتا في هذه الصورة البليغة .

وقد حاولت مرارا تحقيقها على سطوح لوحات عدة طوال هذه السنوات . وكنت في كل مرة أشعر أنني لم أوفق . ومن غريب الصدق أن تتحقق لي تلك الصورة أخيرا بشكل ناجح ومرض في لوحة جرافيك بعد وفاته بأيام .

وقد استطاع صلاح عبد الصبور تأصيل الانجماوات الفنية الحديثة في شعره . وأيضا فقد خلق تزاوجا حميا بينها وبين التراث الشعري العربي القديم والتراث الأدبي الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة ، فجاء نتاج شعره يحمل أبعادا غنية بالقيم الشكلية ، وبنائية متحررة ومتنوعة ، تواكب مستحدثات الفن التشكيلي واتجاهاته ، داخل إطار شخصية محددة ومكتملة ومتفردة ، توافرت لها عوامل النضج الفني وتحقيق الأصالة .

كذلك تلمح في شعره التناغم الموسيقي الداخلي للقصيدة ، وملاءمته للمحتوى الموضوعي . كما أن الشكل الموسيقي عنده متغير ومتنوع ومتحرك ، تكتمل فيه الأبعاد الموسيقية الراقية فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها تتحرك فيها جملة موسيقية ، تتردد في تناغم أثري ، وذلك لسيطرته على التفعيلة وإخضاعها وامتلاكها في فترة الاختيار .

كذلك خلا شعره من الانفعالية الزائفة ، التي تقوم على المديح أو الغضب أو القهر والتبجح .

ومن هنا يدعى بعض المتجنين على شعر صلاح . والذين لا يدركون قيمة تلك الخصائص ، أن شعره أقل حرارة ، وأن التدفق الشعري عنده لا يصعد بالموضوع إلى ذروته وهم في هذا مخطئون ، فشر

وإذا كان صلاح عبد الصبور - في إنجاز - يلخص في تلك الآيات جانبه الحسي ومشاعره الدافقة تجاه الموجودات والأشياء من واقع استقباله فقد استطاع أن يدرب هذه الاستقبالات ويصقلها ويعمقها لتتوازي مع الكون والطبيعة ، وأن يصور بالكلمات عوالم جديدة وإن كانت مستترعة من العالم اللصيق بنا ومن واقعنا . وفي هذا الصدد يقول هو نفسه في فقرة من كتابه « حياي في الشعر » ( ص ٣٩ ) :

« الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجالا ، ولكن لابد أن يخلق ، إذ إن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية ... »

وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن فإنها لأحياء لها بغير الشاعر أو الفنان .

وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع أن يكتفى بالصرحات الذاتية المستمتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه ونحسبه ويبحث الحياة فيه .

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائما إنساني بصفة أساسية ، فنحن نرى فيه الإنسان المعاصر في انكساره وإحباطاته ومآله وأحزانه وعذابه واغترابه ، في صوفية من نوع جديد ، وبخاصة ما نلاحظه من أعماله التي جاءت بعد ديوان « الناس في بلادى » ، الذي يمثل مرحلة البداية ، والذي يضم قصيدة على جانب كبير من الأهمية من هذه الناحية ، وأعنى بها قصيدة « شق زهران » ففي هذه القصيدة نلاحظ الاهتمام برسم ملامح الشخصية الواقعية للبطل زهران ، واستغلال عناصر الفن الشعبي وبخاصة الوشم الشعبي ، لتأكيد ملامح الشخصية ، حيث الحمامة على الصدغ رمز للسلام والحب ، وعلى الزند رسم لصورة أبي زيد سلامة ، ذلك البطل الملحمي الشعبي ، وكأنه يخلع على شخصية زهران صفات هذا البطل الملحمي . وهذه رؤية تشكيلية في التعبير عن الشخصية ، تؤكد اهتمامه بالفن الشعبي ( الفولكلور ) ووعيه بتراث هذا الفن ، واستخدامه لعناصره بذكاء في تأكيد صفات شخصية البطل زهران ، في الوقت الذي يؤكد فيه كذلك ملامح ابن البيئة الشعبية ، وينسج الشخصية المصرية من خلال مفرداتها الشعبية . يقول :

كان زهران غلاما  
أمه سمراء والأب مولد  
وبعينيهِ وسامة  
وعلى الصدغ حمامة  
وعلى الزند أبو زيد سلامة  
تمسكا سيفاً ولحمت الوشم نبش كالكتابة  
اسم قرية ، دنشواي

هنا نظهر بلاغة الرسم والصورة الشخصية Portrait وتتجلى أصالة العمل الفني

صلاح لا يعتمد على الإبهار السريع للمتلقي ، الذي يتأتى من استثارة العواطف والانفعالات ، ويعتمد على الزخرفة اللفظية ، وإنما يقيم علاقة متأنية وعميقة بشارك فيها العقل بدور كبير ، ثم يأتي بعدها الاستحسان الواعي .

وهذا بالطبع لا يتأتى إلا من شاعر على قدر كبير جدا من الثقافة والمعرفة والوعي والنضج الفني .

وتتجلى تلك الموهبة في اتحاد تلك العوامل جميعها في معمله الخاص ، معمل الذات ، في لحظة الإبداع والتدفق الشعري .

فالقصيدية عند صلاح عبد الصبور - على حد قوله - بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ودقيقا ومناسقا .

وقد استطاع صلاح عبد الصبور بعفويته الشعرية أن يجاوز حدود الشعر العربي ، مجددا له ، عن طريق تمثله للمذاهب الفنية العالمية المعاصرة ، وكذلك تمثله لتراثه القديم والحديث والشعبي ، إلى جانب ثقافته الموسوعية - لا في مجال القصيدة فحسب ، بل في مجال المسرح كذلك .

والمسرح - كما نعرف - هو أبو الفنون ، ففيه الإيقاع والتشكيل والكلمة والحركة والضوء وعناصر كثيرة متآزرة .

ولذلك بلغ صلاح عبد الصبور قمة النضج الفني في مسرحياته .

وصلاح عبد الصبور كان يشعر في قرارة نفسه بتحقيقه الفني ، ويعي قدر نفسه ومن ثم فقد قدم نفسه ووصف ذاته ورثاها أيضا ، وكأنه كان يشعر بدنو الأجل ، في تلك القصيدة التي تضمنها ديوان « تأملات في زمن جريح » بعنوان « مراثي رجل عظيم » :

كان يريد أن يرى النظام في الفوضى  
وأن يرى الجمال في النظام  
وكان نادر الكلام  
كانه يصبر بين كل لفظتين  
أكلوبة ميتة يخاف أن يعنها كلامه  
ناشرة القودين ، مرخاة الزمام  
وكان في المسا يطيل صحبة النجوم  
ليصير المحيط الذي يلمها  
محيطا خلف الغيوم  
ثم ينادي الله قبل أن ينام :  
الله ، هب لي المقلة التي ترى  
خلف تشتت الشكوك والصور  
تغير الألوان والظلال  
خلف اشتباه الوهم والخيال  
وخلف ما تُسدله الشمس على الدنيا  
وما يتسجعه القمر  
حقائق الأشياء والأحوال .



## الهوامش :

- (١) كان يضم المذهب السريالي Surrealism إلى جانب أندريه برتون André Briton الفنانين كريكو Giorgio De Chirico - وسلفادور دالي Salvador Dali - جون ميرو Joan Miro - وبول كل Paul Klee .
- (٢) ظهرت في عام ١٩١٦ وانضم إليها أيضا الكاتبان الألمانيان هوجو بال Hugo Ball . . ريتشارد هوزنيك Richard - Hüsenbeck والمصور النحات هانس آرب Hans Arp .
- (٣) التكعيبية Cubism حركة تشكيلية بدأت في أعمال بيكاسو وبراك ما بين عامي ١٩٠٧ - ١٩١٠ ثم أخذت في النمو لتضم كثيرين من قتالي تلك الحقبة .
- (٤) جماعة الفن المصري المعاصر تكونت ما بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٥ ونادت بتأصيل الفن المصري المعاصر . وكان يتزعمها حسين يوسف أمين ، وكانت تضم الفنانين [ عبد الهادي الجزار - ماهر رائف - حامد ندا - سمير رافع - محمود خليل - كمال يوسف - إبراهيم مسعودة - سالم عبد الله حبشي ] .

نحية لروح الشاعر العظيم المعطاء بلا حدود ؛ نحية للشاعر الإنسان الذي لم يتم إلا لمصر والإنسان ؛ نحية لمن قدم أجيالا بعده ورعاها ، وكان الأب الروحي لجميع المجتدين ؛ نحية له ، وسلاما على إنسان لم يكن يملك إلا الحب .. إلا قلبا وأى قلب !

# النحبة الشعرية

## عند صلاح عبد الصبور

مركز تحقيق تكاملي علوم إيسدي

إن رحيل الشاعر صلاح عبد الصبور المفاجئ والمأساوي وهو في قمة النضج والوعي الفني والإنساني بهي عصرا أدبيا بأكمله . ذلك أن صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجه التحول المستمر في الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة النكوص أو الجمود العقلي أو التسليم بقدرة الماضي على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعري متواصل . يسمو بالرؤية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية العالمية . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من نسج واقعي وفني واحد . كتب صلاح عبد الصبور الافتتاحية الشعرية لعصر كتب عليه أن يواجه احتمال الانقراض وهو على أعتاب البداية . وقد جسدت هذه الافتتاحية الشعرية مزيجا من الوهم والحقيقة بقدرة الشاعر على أن يصنع وحده عالما يتسع للحب والصدق والحرية والجمال . ولقد كان الوهم في بعض اللحظات التاريخية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللحظات هي التي سبقت وفاة الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد أصاب جسد الشاعر بالتوقف . ومنعه من الدخول إلى المستقبل . فإن الوجدان القومي قد سارع إلى الغوص في أعماق هذه اللحظات النبيلة . التي كانت كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور تعينها بالوعي وتكملها بالفن الفنية .

محمد إبراهيم أبوسنة

ولد قبله قصائد السباب والملائكة والبياني وعبد الرحمن الشرفاوي . وبدايات كمال عبد الحليم . وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التي كانت قد صدرت في عام ١٩٥٣ تبرز بروزا اجتماعيا يعكس إسهام كل إقليم عربي بملاحه الوجدانية والثقافية من خلال عطاء شعرائه .

وجاء ديوان الناس في بلادى ، ليجسد صورة متطورة من الناحية الفنية لكل الإرهاصات التي سبقتها . وقد أحدث الديوان هذا الدوى الذي يخلقه كل عمل فني يلتقي مع الواقع ومطامحه . ويعتد هذه

أعتاب لغة متوسطة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية ساذجة . تعبر عن حيرة فنية واضحة . وقد كان التعبير عند هؤلاء انعكاسا لموقف مثالي من الواقع . أو لموقف متردد من التجديد لا يعي أن العصر كان مختلفا اختلافا جذريا عن هوم الأربعيات وآفاقها . وكانت لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذي جعله يتجاوب سريعا مع الفعل الثوري . . متجردا من تردد . ومتصيا بشكل نهائي إلى عصره . وكانت لغته أبرز معيار لصدقه مع الواقع . ولشجاعته أيضا في مواجهة البلاغة القديمة . ذلك أن الإطار التشكيلي للقصيد الحديثة كان قد

لم يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا بمعيار الإبداع وحدها بل بمعيار التغيير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة على فهم طبيعة الشعر في عصرها منذ وقت مبكر للغاية . ففي أواخر الخمسينيات كانت لغة الشعر تعاني من تمزق الانتقال من ساحة الألفاظ الشعرية . الرنانة والشاحبة في آن واحد إلى عالم الصورة الشعرية عبر كثافة الرؤية الشعرية . التي كانت تتشكل من الحلم والواقع والأفكار الثورية والثقافة الأجنبية العالمية . وقد توقف بعض الشعراء في نهاية عقد الخمسينيات . وهم ينتقلون من عالم أبوللو إلى عالم الشعر الحديث . عند

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع بموهبته الشعرية أن يتجنب الانزلاق في وحدة التقريرية والمباشرة والخطابية الجديدة . فإن الحركة الشعرية الحديثة قد سقطت في معظمها في هذه الوحدة . فعلى حين وقف بعض الشعراء على أعتاب مدرسة أبوللو . سقط الكثيرون في تحريك الشعر نفسه باسم الواقعية . ولكن صلاح عبد الصبور الذي جاء ديوانه تعبيرا سامقا عن واقعية تعرف حدود الفن . قد احتفظ لثورته بهذا الوعي الفني الذي منح قصائده أصالتها وتأثيرها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك في هذه المرحلة المبكرة من حياته وإبداعه قدرة سحرية على التأثير . وهذه القدرة السحرية هي العلامة التي تُحدد دور المرائد من غيره .

ولقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد الصبور الشعرية . فلقد أغراهم بالقفز من الارتفاع الشاق دون أن يكون لديهم حدسه الفني الذي عصم تجربته من السقوط . ولا شك أن تأثير صلاح عبد الصبور كان مزدوجا : فقد كان مؤثرا بشعره ، وكان مؤثرا بهذا الحشد من التأييد النقدي له . الذي جعل منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوانه « الناس في بلادى » . وإذا كان الواقع بكل عناصره يخضع في حركته لأسباب وعمل كثيرة ، فإن الفنان ليس مرآة صامتة تنعكس عليها هذه الحركة التي قد تكون عشوائية ، وقد تكون مدبرة لمصالح طبقة دون طبقة . وحين يحرز فنان ناشئ نجاحا كبيرا فإنه إذا كان أصيلا يصاب بالفزع أمام مسئولية النجاح ، وأمام احتمالية القشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد تأمل موقفه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ، محاولا أن يحدد لنفسه المسافة الفنية التي قطعها ، وأن يقيس جهده وجهد الحركة النقدية التي وقفت معه . ولابد أنه - شأن أي فنان أصيل - قد تساءل : هل أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المعجبين به أن يرموا له الطريق الذي ينبغي أن يسير فيه ؟ وما مدى الحرية الفنية والفكرية التي يمنحها لنفسه ؟ وهل يسقط في يد نقاده فيسقط في التكرار حتى يسأمه الذين رفعوه ، أم عليه أن يختار حريته ، حرية الفنان الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة الحائرة لابد قد واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه « الناس في بلادى » . ومن موقف الحرية انبثقت المفاجأة . خرج صلاح عبد الصبور من الحقل الكبير ليواجه الفنان ويتبعه . وبدأ طريقاً طويلاً يبدو أنه وصل إلى لحظة حرجية في ديوانه الأخير « الإبحار في الذاكرة » . إن لحظة التحول من الناس في بلادى إلى « أقول لكم » هي التي حددت مسار التجربة الشعرية كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور .

ولنا الآن أن نطرح عددا من الأسئلة وليس من المهم أن نجيب عنها : هل تحول صلاح عبد الصبور من موقف الواقعية إلى الموقف الفكري الذاتي بدافع

المطامح حية سامقة القامة ؟ فقد جاء هذا الديوان بنموذج اللغة الشعرية الجديدة . وبنموذج للإنسان الذي أصبح محورا للتجربة الفنية . وبنموذج للتجربة الشعرية التي تستجيب لتطلع المجتمع الجديد .

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من الحيوية والنشاط والتفتح حدا يقترب من الهوس . فهناك في كل الجمعيات والروابط الأدبية والمقامي تجمع هؤلاء الدراويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون بأن سياط التاريخ تلهب ظهورهم للانتباه من صياغة رفيعة للفن والواقع والإنسان في مصر . وبدأ كان العميون تستكشف لأول مرة كونا جديدا يتألق بنجوم اسمها شكسبير وتشيكوف ويول إليوار ولوركا وناظم حكمت وت . س . إليوت . وعكف الشباب على عملية الإبداع بنفس المهمة التي كانوا يواجهون بها عملية النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولمع اسم صلاح عبد الصبور . وبدأ يتردد كأسطورة مقترنة بمقاطع من قصيدة شفق زهران :

كان زهران غلاما  
أمه سمراء والأب مولد  
وبعينه وسامه  
وعلى الصدغ حمامه  
وعلى الزند أبو زيد سلامه  
ممسكا سيفاً ونحت الوشم نبش كالكتابة  
اسم قريه  
دنشواي

وبدا كأن زهران قد أصبح شخصية حقيقية تتحرك وسط الندوات الشعرية وحلقات النقد ، وتجلس على مقاهي القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد واجهت هذا التحول القاسي من على محمود طه إلى صلاح عبد الصبور ، فقد أجبرت على أن تغوص في لحم الواقع ، وأن تمشي في الشارع وسط البسطاء من الناس . وكان النموذج الذي بدأ يشيع لهذه اللغة هو قول صلاح عبد الصبور في قصيدة الحزن :

يا صاحبي إلى حزين  
طلع الصباح لما ابست ولم يروجهي الصباح  
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح  
وغسست في ماء القناعة غيز أيامي الكفاف  
ورجعت بعد الظهر في جبي قروش  
فشرت شايا في الطريق  
ورقت نعل  
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

وفي الوقت الذي سخر فيه خصوم المدرسة الحديثة من تعبير « وشرت شايا في الطريق » كانت هذه العبارة الخالية من الرمز تعبيرا رمزيا عن تحول بالغ الدلالة في لغة الشعر الحديث .

الخوف من عبودية الجماعة أم بدافع من شجاعة اختيار الفنان للحرية ؟ هل مر صلاح بأزمة ذاتية كانت وراء هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل الفلسفي ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فيض الحيوية الفنية التي تجدد في التنوع ثراء أم جاء التحول تعبيرا عن أزمة خاصة ؟ وهل اتسمت الرؤية أم ضاقت في « أقول لكم » ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب الأجنبي ؟ مها كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن صلاح عبد الصبور قد سجل موقفا فنيا جديدا اكتسب نفس السحر وقوة التأثير والإثارة والاهتمام النقدي . على الرغم من التحول في الموقف الفكري ومن ثم في الرؤية الشعرية . الذي انعكس بدوره على عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة تهجر الشارع إلى قلعة العقل . وبدأت الملامح الواقعية للقرية المصرية تصبح عالما عصريا يفقد التجديد ولا يفقد الصدق . لنقل إن التجربة الشعرية قد اقتربت مرة أخرى من السياق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين في اللغة والصورة . وإن كانت هذه الرومانسية قد وشحت بوشاح فلسفي . واتسعت العناصر الثقافية لتشمل التراث الإنساني . وجاءت قصيدة « الظل والصليب » لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ العام وإنما هو الذي يصنع بشعره مناخا وجدانيا يقنه . لا اعتقد أن الواقع في المجتمع المصري في بداية الستينيات كان يوحى بهذا المناخ الفلسفي الذي يشكل عناصر التجربة الشعرية في « الظل والصليب » . حيث كانت الموموم الاجتماعية ، واختيار الطريق الاشتراكي ، والمغامرات العسكرية . والتضخم القومي الذي يتناوب مع الانكسار . تشكل المزاج النفسي للشعب في هذه الفترة وكل هذا لا يؤدي إلى ول صلاح عبد الصبور :

هذا زمان السأم  
نفخ الأراجيل سأم  
ديب فخذ امرأة ما بين إيني رجل  
سأم

ولكن قراءة القصيدة كاملة بوعي . ومن خلال رؤية إنسانية عميقة . تؤكد أن الشاعر صلاح عبد الصبور كان يمسك بعصب . ولكنه متعدد الأبعاد من أعصاب الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة التي ظهرت أول ما ظهرت على صفحات مجلة الآداب قد بعثت في الحركة الشعرية هزة فنية عنيفة . وعدت من القصائد المهمة في تطور الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صلة عقلية ووجدانية عميقة بالتراث الإنساني . لقد وضحت في هذه القصيدة تأثراته العميقة بالفلسفة والمسرح والأساطير . وهذه بالتحديد هي عناصر ديوانه « أقول لكم » . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى مدرسة الشعر الحديث في عام ١٩٥٨ على يدي

الشاعرة العراقية نازك الملائكة . عبر ديوانها قوارة الموجة . فإن قصيدة صلاح عبد الصبور هي نقطة الاحتكاك الحقيقية بعالم صلاح عبد الصبور الشعري . وكانت مجلة الآداب تعد مسرحا واسعا لحركة الشعر الحديث . تنشر نماذجه الأصلية . والدراسات النقدية الجادة حول مفهومه ومضمونه وشكله . والمناورات التي كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قضاياها .

وقد بدأت أنطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور بشغف وعناية وتركيز . وعلمتني قصائده أن أقرب بحدوث وتركيز من كل قصائده . ذلك أن التعجل في قراءة شعره من الأخطاء المدمرة . التي تقود إلى عدم فهمه . والتعجل في الحكم عليه يؤدي إلى التورط في أخطاء فنية كبيرة .

وإذا كانت قصيدة «الظل والصليب» قد فتحت الباب أمام حركة الشعر الحديث للزواج بين الشعر والفلسفة . فإن هذا الاتجاه قد فتح الباب على مصراعيه أمام كثير من الشعراء الجدد ليثورطوا في محاولة فجأة للتفلسف . ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات العقيمة سوى التقليد ومحاكاة الشاعر صلاح عبد الصبور . بل إن بعض الشعراء قد سجنوا تجربتهم الشعرية في هذا الإطار المغلق ونجمدوا عنده . ومن ثم جرفهم التيار وتجاوزهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعرا من شعراء السياق العام . وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد في الشكل الفني . وقد وهب الشجاعة والصدق وسعة الثقافة ليخوض تجربة الزواج بين الفلسفة والشعر فيحقق في هذا المضمار نجاحا منقطع النظير . وقد يرى بعض النقاد أن ديوان «أقول لكم» ينظر على قدر كبير من النثر . وقدر متعجل من التفلسف . ولكن القضية الأساسية في هذا الديوان أن الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفني للقصيدة الحديثة . وما يزال تشغله قضية الابتكار والتجاوز والخروج من نطاق المفهوم الواقعي البسيط إلى المفهوم الإنساني العميق . ومن ثم جاءت هذه الجرأة على اللغة وعلى الصورة التقليدية للتعبير الشعري . وحين قال :

هذا زمن الحق الضائع  
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومنى قتله  
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات  
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس  
فتحس رأسك !  
فتحس رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتعجلين أنه قد أرسى مراسيه عند شواطئ النثر الصريح ، ولكن الصورة الكلية للعبارة تحدد معنى جديدا لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مستوحاة من مسرحية الحزيت ليوجين يونيسكو . فإن

سباغة الشاعر لها قد وضعها ضمن تراثه الأصيل . إن لفن ينبغي أن ينظر في تقييمه إلى تكوينه الخاص دون مقارنة . ودون النظر إلى الكيانات الفنية التي سبقت أو لحقت ، حتى لو كانت للفنان نفسه . فالشكل الفني يختلف اختلافا كبيرا في «الناس في بلادى» عنه في «أقول لكم» . ومع ذلك فالقول بالأفضلية يجعل العملية الفنية بعيدة عن معايير الخاصة . إن قضية صلاح عبد الصبور الأولى في هذه المرحلة هي الإضافة الشكلية لثراث القصيدة . والخروج بمفهوم جديد للقصيدة يختلف عن ذلك المفهوم القديم . ولم تكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم في تأصيل مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره . وقد نجح «أقول لكم» - بهذا المعيار - في أن يسجل تطورا إلى الأمام في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى معيار اللغة والصورة ، والتأثر بالذات الإنسانية . واستلها من الأسطورة . وإحلال الرؤية الإنسانية مكان الرؤية الوطنية . والبدء في الحوار مع الذات . وإذا كان «الناس في بلادى» قد ظل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون ، وأقرب - من ثم - إلى الوجدان الجماعي ، فإن هذه الرؤية قد استمرت في جانب منها . وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : «الشيء الحزين» - «قالت» - «هل كان حبا» - «أحبك» - «من أنا» - وغيرها من القصائد التي تبرز فيها مطامح الذات . ومحاولات الوجدان الفردي للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر .

لقد كان هذا الديوان بداية تعرفي الفني على شخصية صلاح عبد الصبور في مطلع الستينيات . وعلى حركة شعرية واسعة الأطراف ، تمثلها أجيال متلاحقة ، وجدل يصل إلى حد الوجد الصوي . يستخدم على صفحات مجلة الآداب . وكنت منغمسا في حضور الندوات الشعرية والندوات التي كانت تعقد في بيوت الأصدقاء ويدور فيها النقد حول الشعر والفلسفة والمجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقا في هذه الندوات ، ولكن اسمه كان يتردد بصورة تجعل حضوره أكثر تأثيرا من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويحولون أمامنا . كان اسم صلاح يتردد بمزيج من الإعجاب والدهشة والحسد . ولكنه يتردد بقوة في كل محفل أدبي ذهبت إليه . وأذكر أنني قابلته مصادفة على أعتاب مجلة روز اليوسف في عام ١٩٦١ ، وكان دثا وودودا إلى حد أنه ذكرني بأنه طالع قصيدة لي في مجلة اسمها «الفكر» ، كانت قد صدر منها عدد واحد ، وأن هذه القصيدة أعجبت ، وطلب إلى الحضور لزيارته . وزرت عندما كان عضوا بمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر ، وتوثقت صلتى به عندما عرفته عن قرب في نهاية عام ١٩٦٣ بصحيفة الأهرام ، عندما كان الدكتور لويس عوض يشرف على الصفحة

الأدبية بالأهرام . وهناك تكونت المجموعة الأولى من الشعراء التي بدأت النشر في الأهرام في ذلك الوقت ، وهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيف مطر وملك عبد العزيز وكال عمار ومحمد إبراهيم أبو سنة ويدر توفيق . ولقد أدركت مبكرا أن صلاح عبد الصبور يتمتع بموهبة الرائد ، فهو لا يهتم فقط بالتعبير الشعري عن تجاربه وقضاياها ، وإنما هو معنى بهوم الشعر ومشاكله . وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد . ومن ثم فإن قراءة شعره ينبغي أن تنوحي العمق للوقوف على أبعاد كشوفه الفنية . ولم أكن أقرأ شعره فحسب ، بل كنت أؤمن هذه القراءة . لأن اقتراي منه قد وضعه في مكانة عالية من نفسي ، في مكانة يحيطها التقدير والتعاطف والمودة العميقة .

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طوال سبعة عشر عاما . واعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير في تطوير تجربتي الشعرية . ولا أستطيع أن أقدر المدى الذي أثر به في شعري . ولكنه كان تأثيرا عظيما جدا ، لأنني كنت أنظر دائما بإعجاب إليه شاعرا وإنسانا . وربما كانت إنسانيته القياضة قد تركت في نفسي انطبعا لم يتركه في نفسي كاتب أو شاعر آخر . وطوال سبعة عشر عاما لم أنقطع عن مداومة الاتصال به . ولم يقع بيننا ما يكدر صفو هذه الصداقة التي كنت أعدها من جانبي على قدر متساو مع الأخوة الحقيقية .

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفاروس القديم» ليقدّم خطوة ثالثة بالغة الأهمية في طريق تطوره الشعري ، فقد وضحت الذات في هذا الديوان ، واقترب التعبير من جسد الطبيعة . وامتزج بالحس والوجدان ، وابتعد بمسافة محدودة عن جدل الأفكار والمناورات العقلية والمناخ الأيديولوجي . وإن كان الشاعر قد واصل كشوفه الفنية التي ظهرت في «الظل والصليب» عندما كتب قصيدته «مذكرات الملك عجيب ابن الخصب» . وهو لم يتخل كلية عن الفلسفة ، فقد كانت قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» شهادة جديدة على أنه بصر على أن يعانق الشعر الفلسفة . وكما كانت قصيدة «موت فلاح» تمثيلا للمرحلة الواقعية في ديوان «أقول لكم» ، جاءت قصيدة «بشر الحافي» تمثيلا للمرحلة الفلسفية في ديوان أحلام الفاروس القديم . وليس التحول المستمر في رؤية الشاعر وأدواته إلا تعبيرا عن حيوية شخصيته الأدبية ، واصطدام هذه الشخصية بمنحنيات الواقع الذي يعيش فيه ، وقدرته على المخاطرة .

في الديوان الأول نثر الشاعر ذاته في خضم الحركة الجماعية ، ثم انزلت الذات في القلعة الفلسفية في «أقول لكم» ولكنها حوصرت في «أحلام الفاروس

القديم . كان الشاعر صلاح عبد الصبور في هذا الديوان بالغ الصدق والحزن وهو يعالج أزمته الخاصة حين راح يشد الخلاص والحب . وربما كان الخلاص والحب هما الموضوعين الأساسيين في هذا الديوان . فهو مرة ينتبأ بالموت في قصيدة « أغنية للشقاء » . وكأنه يحلم به خلاصاً من عذابه . مرة يلقى بنفسه بين يدي الله لعله يعثر عنده على النجاة . كما في قصيدة « أغنية إلى الله » . وقد يتوق إلى الهجرة والخروج . وهذه المنية القاسية في قصيدة « الخروج » . ولكن الشاعر الذي كان يتزف أحزانه على صخور الموت والنق والهجرة كان يفتح للحب . ويبقى على جذوة التفكير . ويتطلع إلى العدل العام . ويواصل دوره رائداً لحركة الشعر والحديث .

وقد ترك هذا الديوان أثراً لا يمحى في وجداني . وبخاصة القصائد الحزينة فيه . التي تعبر عن الأزمة الروحية والوجدانية الطاحنة التي كان يعانيها . إن الصدق القوي . والمعاناة القاسية الواضحة في هذا الديوان . يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تتألق ولا تصل إلى مستواها الرفيع إلا في ظلها . وكان هذا سر النجاح المدوي لهذا الديوان . الذي وصلت فيه الصورة الشعرية إلى درجة من الشفافية تجاوزت كل الحدود التي كان قد وصل إليها الشاعر من قبل . في حين استطاع أن يحكم بناء القصائد من ناحية الفنية . وأن يحمي استلهاً التراث الإنساني ثقافياً ومنسجماً مع تجربة الشاعر الأصلية .

ثم جاء ديوانه الرابع « تأملات في زمن جريح » ليخرج صلاح عبد الصبور من ذاته ويصعد بحواسه بانبعاثه إلى المسرح الاجتماعي . كانت تجربة الشاعر المسرحية قد بدأت تؤثر في كتابته للقصيدة . فبدأ يتضح في هذا الديوان اهتمامه بالشخصيات . حتى لقد كتب قصائد كاملة حول شخصيات عرفها الشاعر . مثل « مذكريات رجل مجهول » و « مربية رجل ناه » و « مربية رجل عظيم » . وبدأت نشج في هذا الديوان الظاهرة الرمزية . والمزج بين السخرية وروح المأساة . ولكن الشاعر يظل أميناً لنظريته بتبثيل المراحل السابقة في الأعمال اللاحقة . فمرى قصيدة « يا نجومي الأوحى » تمثيلاً للمرحلة الرومانسية . ولعل أوضح ما يميز هذا الديوان هو أن الشاعر الذي خرج من ذاته وبدأ يشير إلى الواقع الخارجي قد حاول فنياً أن يلجأ إلى الصور والأبنية المركبة . كما حاول - وهذا هو أهم عناصر الرؤية الفنية في الديوان - أن يمزج بين الداخل والخارج . بين الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية . وقصيدة « رؤيا » و « حديث في المقهى » من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك . يقول في قصيدة رؤيا :

في كل مساء  
حين تدق الساعة نصف الليل

وتدوى الأصوات

أندخل في جلدي . أنشرب أنفاسي  
وأنادم ظلي فوق الحائط  
أبحول في تاريخي . أنتزه في تذكاراتي  
أعقد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت  
تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت  
أتشابك طفلاً وحبياً وحكماً محزوناً  
يتألف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب  
أجدل حلاً من زهوى وضياعي  
لأعلقه في سقف الليل الأزرق  
أنتسقه حتى أعدد في وجه قباب المدن الصخرية  
أتعاق والدنيا في منتصف الليل  
ويقول في قصيدة « حديث في المقهى » :

أبحول عن ركني في باب المقهى حين تدهمني الشمس  
أبحول عن شباكي حين يدهمني برد الليل  
أبسم أحياناً من أساني  
أتهب أحياناً من شفي  
أحلم في نومي حلماً يتكرر كل مساء  
أندل في معقوداً من وسطى في حبل  
أمدوداً في وجه ركاب الأبنية السوداء  
أسمع طلقاً نارياً يتأرجح حول مثل ذبابة  
يهوى جسمي المرحوح  
ويرفرف حين  
ثم بغوص بطيئاً في جوف الكون المقروح  
أحشى عندئذ أن أؤخذ عذوة  
حين أمس تراب الأرض الرخوة  
لأفرغ من أعماق وأعلق في متحف  
فأظل أرفرف

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته في ديوان « تأملات في زمن جريح » فقد عاد إلى الدخول في هذه الذات مرة أخرى . وبعث جديد . في ديوان « شجر الليل » . حيث تتضح في هذه الديوان رؤيا كابوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة بهواجس ليلية لذات فقدت الأمن واستوى عليها جزع وجودي فحاولت التلذذ بعوالم كبار الفنانين التشكيليين وعالم الأسطورة . ولم تعد الذات هنا تخشى الموت فقط بل تخشى الوجود نفسه خشية أنشد من الموت :

أحس أني خائف  
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف  
وأني أصابي الهي فلا أبين  
وأني أوشك أن أبكي  
وأني سقطت في كمين

ورغم أنه يظل يشد الحب ويبحث عن وردة الصفيح فإنه قد رأى أن تجسيد رؤيته في هذا الديوان

هو قول بينس : « الإنسان هو الموت » . وبدأ كان الشاعر لا يبكي محنة واحدة في هذا الديوان . فهو يبكي نفسه في ختام رحلة عقيم . ويبكي الجوهرة التي سقطت بين حذاء الجندي الأبيض وحذاء الجندي الأسود . ويبكي انوط الإنسان . ويعلم هذا الزمن :

أبكي مهراً وثاباً مشدوداً في درب المعراج إلى الله  
مهراً مجناحين . الريش من القصة  
والوشى اللؤلؤ والياقوت  
مهراً بصهل وعمحم  
ينتظر فارسه المعلم  
إيه يا زمن الأندال  
جاء الدجال  
الدجالان . العشرة دجالين . المائة . المائتان  
نزعوا الريش وسلبوا ياقوت الوش  
واقترعوا  
ثم اقتسموا جوهر عينه اللؤلؤتين  
آه يا وطني

ولكن الشاعر وهو يستقط في عتمة الواقع يظل مسكاً بقناديله التي ضل يحاول أن يجعلها مقبنة :

يسألي بول إوار  
عن معنى الكلمة  
( الحرية )  
يسألي برت بريغت  
عن معنى الكلمة  
( العدل )  
يسألي داني  
عن معنى الكلمة  
( الحب )

يسألي المنق  
عن معنى الكلمة  
( العزة )  
يسألي شبحي الأعمى  
عن معنى الكلمة  
( الصدق )  
تتراحم أسلهمو حولي لا أملك ردا  
أسعقهم وأنا  
حين يهل الصبح  
أشرد في الطرقات الشمس الأيام  
نسألي القدم السوداء  
عن معنى الكلمة  
( الصمت )

وفي هذا الديوان تتضح ثقافة صلاح عبد الصبور السنية وثقافته الواسعة في نسج بانغ المكثفة والتعقيد . ويشرب صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة من عالم الوجوديين المعتم الذي يواجه النعدم البارد .



وكان هذا الديوان إرغاماً بالرحلة الأخيرة .  
مرحلة عجز الذات المفردة في مواجهة العالم . وهي  
المرحلة التي تجسدت في ديوانه الأخير «الإبحار في  
الذاكرة» . وفي هذا الديوان محاولة أخيرة للهروب  
كوسيلة وحيدة للإفلات من الحصار . وليس الحرب  
هذه المرة خروجاً من المدينة أو حلماً بالموت . بل هو  
الرحلة داخل الذاكرة . وقد اكتشف الشاعر أن  
عناصر هذه الذاكرة المشحونة بركام الأحلام هي  
نفسها عناصر الواقع الذي يحاول الهرب منه . إنه بعد  
أن يحول في الذاكرة بصره :

لا تبحر في ذاكرتك قط

لا تبحر في ذاكرتك قط

والشاعر يعلن عجزه أمام المسؤولية التي وضعها الله  
على كتفيه (إننا عرضنا الأمانة على السموات والأرض  
والخيال فأبى أن يحملها وأشفقن منها وحملها الإنسان  
إنه كان ظلوماً جهولاً) . يقول صلاح عبد الصبور  
معتذراً :

ماذا تبغى يا رباه ؟

هل تبغى أن أدعو الشر باسمه

هل تبغى أن أدعو القهر باسمه

هل تبغى أن أدعو بالأسماء الظلم وتبلى

القوة والطغيان وموء النية والفقر الروحي

وكذب القلب وعدع المنطق

والتعذيب وتبرير القسوة والإسفاف العقلي

وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ؟

لا . لا أقدر يا رباه !

لا أقدر يا رباه !

وبهذا يصل الشاعر إلى ختام تجربته الشعرية التي  
عبرت من الواقعية إلى التفلسف إلى الرومانسية ثم  
الواقعية الرمزية ثم الدخول النهائي إلى ساحة  
الوجوديين .

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات  
أساسية جعلت منه ليس مجرد شاعر من شعراء السياق

الأدبي . بل شاعراً رائداً عظمياً وهذه الصفات هي  
الشجاعة الفكرية . والصدق القلبي . والحب العميق  
للإنسان . وقد أعطاني صلاح عبد الصبور صورة لا  
تبلى عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة . فقد كانت  
لغته سهلة لأنها تنبثق من القلب . ولقد شعرت طوال  
معرفة الشخصية به . التي استمرت سبعة عشر  
عاماً . أن عالمي الشعري يقترب أشد الاقتراب من  
عالمه . على الرغم من الاختلاف المطلق في المزاج  
والتجربة وطبيعة التكوين النفسي والوجداني  
والفكري . ولقد جاء هذا الاقتراب نتيجة لإعجابي  
الشديد بهذا الشاعر الذي يملك روحاً نظل الآخرين  
وتمنحهم الرضا عن أنفسهم . ولم أقرب من الموت كما  
قربت منه عندما سمعت بـ وفاة صلاح عبد  
الصبور . إن هذا النهر العذب من الأساطير الشعرية  
الجميلة . الذي يسمى صلاح عبد الصبور . سيقط  
متغصلاً في الوجدان القومي ووجدان جيله والأجيال  
اللاحقة . لأنه - كما قلت - كان يملك الشجاعة  
لفكرية والصدق القلبي والحب العميق للإنسان .

# الشاعر الفنان .. وبصماته

□ مكرم حنين

سنة ١٩٦٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان واقفاً إلى جوار مكتبتي  
الموجود في مدخل جناح الدكتور لويس عوض في مبنى الأهرام القديم . وكان في طريقه إلى مكتب الدكتور  
لويس عوض كالمعتاد . ولقد فوجئت به واقفاً يتأمل بعض رسومي التي كنت أعلقها . وكانت مرسومة بالخبر  
الشبي . وكان عمري وقتئذ يقرب من الثالثة والعشرين عاماً .

(٢)

ونظراً لأنني كنت في أثناء دراستي بكلية الفنون  
الجميلة بالقاهرة (وكان التعليم فيها أكاديمياً بحتاً)  
أنادى بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وأن يسبق  
الفنان بصيرته الحاضر إلى المستقبل . وأن يتدرب  
الطلبة على الفن الحديث خلال فترة الدراسة . وكان  
يقف إلى جوارى عدد غير قليل من الزملاء - باختصار  
كنا نقرأ ونبحث عن مكان لأقدامنا . وكنت مع  
زملائي نؤمن بالحدادة في الفن بشكل عام .

وعلى الرغم من أن شعراء الغامية كانوا يتعصبون  
تماماً لشعبيتهم ويفخرون بها . فإنني كنت أميل إلى  
شعراء القصصى المجددين .

وكان يقطنها معنا أيضاً شعراء الغامية عبد الرحمن  
الأبنودي وسيد حجاب وأحياناً الناقد صبرى حافظ .  
ويحضر إليها كثير من الكتاب والأدباء والفنانين  
التشكيليين في ذلك الوقت في أوائل الستينيات .  
عرفت صلاح عبد الصبور وكنت أسمع شعره حينما  
يقراء شاعر الغامية سيد حجاب . مؤكداً الإيقاع  
الشعري والوزن . وكان المكان يصطبغ بالمناقشات  
بين مستحسن ومعارض . بين رافض ومستمتع . فإذا  
أضفنا إلى سخونة الجوق قضية الشعر الحديث والقديم .  
والالتزام والانتماء واللامتنى . وغيرها من قضايا  
العصر . فإننا بذلك نكون قد وصلنا إلى ذروة الحيوية  
الثقافية . التي يستطيع فيها الإنسان تلمس الحقائق  
وتكوين الرأي الشخصي فيها بعد .

ولقد عرفته على الفور وعرفني به الزميل ماهر  
جويجاني سكرتير ملحق الأدب والفن في عصره  
الذهبي . وكان يجلس في مكتب مواجه لمكتبي وإلى  
جوارى مصطفى إبراهيم الناقد التشكيلي . وعلى الرغم  
من أنني كنت في بداية حياتي العملية والصحفية في  
الأهرام في ذلك الوقت . إلا أنني كنت أعرف الكثير  
عن هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عمره في ذلك  
الوقت يتعدى أربعاً وثلاثين عاماً .

ولقد قرأت من شعره ديوان «الناس في  
بلادى» . و«أحلام الفارس القديم» . وكان هذان  
الديوانان . إلى جانب دواوين غيرهما من الشعراء  
المصريين والعراقيين . في مكتبة كان يملكها الكاتب  
سيد خميس في حجرته بشقة بالبدروم في المعجزة

وكذا قلت . التقيت بالشاعر صلاح عبد الصبور وأنا مجهول مغمور بالنسبة له . وهو معروف ومتألق بالنسبة لي . فقد كنت مولعا بالتجديد والحدثة في الفن والشعر والأدب .

ولعل هذا ما جعلني أحس بالغرقة من الشعر التقليدي العمودي آن ذاك . ومن الفن الأكاديمي . بناء وتناول .

وقد كان صلاح عبد الصبور ذلك الصرح الرافق للشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد جاوز الرابعة والثلاثين من عمره . وكان ما بلغت نظري إلى شعره أنه كان يقع على معان كانت جديدة على الأوساط الثقافية المصرية كل الحدة ، مثل السأم والموت وغاية الحياة والبراءة وغيرها . ولم تكن أسئلته التي طرحها في هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام في مصر . إنه يطرح في شعره المثلث الدقيق نفس الأسئلة العظيمة الخالدة التي شغلت معظم الفنانين التشكيليين في بداية القرن العشرين في أوروبا .

لم يكن صلاح عبد الصبور ليحجب عن هذه الأسئلة إجابة كاملة لولا مسرحياته الشعرية العظيمة التي غزا بها آفاق المسرح العشري : «مسألة الخلاص» ، «ومسألة ليل» ، «والأميرة تنتظر» ، «مسألة

التقيت بصلاح عبد الصبور الشاعر الخالد وفوجئت به وهو يتأمل رسومي وأنا في بداية حياتي وهو نجم متألق في الأفق ، فلم أحس بنجوميته ولا بعبقريته . بل أحسست فحسب بتواضع الإنسان فيه ، فلقد بادرنى على الفور : أهذه رسوماتك ؟ فقلت : نعم . وتكلم معي مناقشا في هدوء . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزءا من حياتي . وبدأت في محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدني فيها صديق

الفنان الشاعر كما عمار ، وهو عاشق لشعر الراحل الكبير .

والواقع أنني تأثرت بصلاح عبد الصبور منذ بداية علاقتي به . تأثرت به إنسانا وشاعرا . وتأثرت به فنانا .

أما عن جوانبه الإنسانية فقد عرفت منها الشيء الكثير . وأما التواحي الفنية فلقد أحدثت عندي انقلابا شاملا . فعلى الرغم من أنني كنت أقرأ في مجال الفن التشكيلي كثيرا فإني لم أكن قد وصلت إلى ذلك النضج الذي يجعلني أدرك المعاني التي يتناولها الفنان .

ولقد ساعدني شعر صلاح عبد الصبور على ذلك ، إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدأوا من معطف صلاح بعد ذلك ، مثل كمال عمار وأمل دنقل وأبو سنه وبندر توفيق وأحمد مويلم وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن ينشر في الملحق لأرسمه للجريدة .

ساعدني كل ذلك على تكوين فكرة عن الإنسان وأحلامه وأوجاعه ، بعيدا عن التفاصيل الفنية التي تقتل الفن . بعيدا عن القشور السطحية التي تغلف الإنسان .

وذاث يوم بادرنى الشاعر العظيم قائلا : هل يمكن أن ترسم لي غلافا ؟ ولقد ذهلت لأول وهلة لتواضعه الشديد . ورسمت غلافا جديدا لديوانه «الناس في بلادى» بأسلوب عصري ، واستخدمت في كتابته خطا بسيطا ، وكنت مترددا في تقديمه ، ولكنه أعجب به ، وطلب مني بعدها غلافا «للمسألة الخلاص» ، «وحياتي في الشعر» ، «ومسألة ليل» ، «ولمسألة الخلاص» مرة أخرى لطبعة جديدة .

لقد كان تكليفه لي بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . ونظرا لعلاقته الوطيدة بالدكتور لويس

عوض فقد أوحى إلي أنه أقوم برسم غلاف لروايته الشهيرة «العقلاء» ، أو «تاريخ حسن مفتاح» . التي طبعت في بيروت في ذلك الوقت . وأيضا فقد أتاح لي فرصة رسم دواوين لبعض الشعراء العرب . وعلى رأسهم الشاعر عبد الوهاب الياني ومحمود درويش وصحیح القاسم وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمي بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضا بشاعر العامة الكبير صلاح جاهين في ديوانه «قصائص ورق» . وطبعاً كنت أقرأ تلك الدواوين جميعا . وكان أكثرها تغلغلا في نفسي . وأكثرها عمقا . كلمات صلاح عبد الصبور . الذي أخرجني من برائن الاهتمام بالواقعية التقريرية إلى عالم رحب . أعدت فيه تأمل الإنسان بوصفه موضوعا اسطائيقا . وهكذا انطلقت برسمي من إيسار الواقع إلى أبعاد زمنية أرحب ، إلى الماضي والحاضر والمستقبل .

والغريب في تواضع صلاح عبد الصبور أنه حينما كنا نجلس معه في بيته أو في «الأهرام» كان يحب أن يسمع مني عن الفن التشكيلي كثيرا ، وكنت أدهش لذلك . وكان يدفعني إلى ذلك محاولات التجديد في الرسم الصحفي في «الأهرام» . وكنت أحس وراء أسئلته بذلك الفهم العميق لمعنى الفن ، وكان يقول لي : أنظر إلى الإنسان ولا تلتفت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بصماته ! المهم أن نجده أو نجد بصماته .

وكما تخلص صلاح عبد الصبور من «الإكسوارات» التي تحبط بالإنسان في الشعر تخلصت أنا كذلك منها لأجد نفسي في مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذي تعلمت من صلاح عبد الصبور في الفن وفي الحياة أيضا .

## صورة جانبية

# لصلاح عبد الصبور

لا ادري كيف أبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، فلوته المياغت أذهلت بقدر ما أحزنت . وحتى الآن كتب عنه الكثير وسكتب ما هو أكثر ، لأنه شاعر متميز الإنتاج . ترك بصمات لا تمحى على مسار الشعر العربي المعاصر . ومسرحي رائد التجربة . باكر النضج . وله في هذا المجال الجديد إنتاجه المنفرد البارز . وليس في مقدوري أن أحدثكم عن شعره . على الرغم من أنني من أشد الناس إعجابا به وحفاوة . وهو نفسه كان يعرف في ذلك الشغف بقصائده ، لما من مرة صدر له ديوان إلا وسارع بإهدائه إلي . لأنه كان يدرك من مناقشاتي معه أنني أتذوقه بإحساس واع وتقدير عميق . وقد كان يرحمني جفونه . ويسبل عيبيه حجلا . كلما أبدت استحساني للقصيدة أو إعجابي بأبياتها . فإذا خرجنا إلى مجالات إبداعه الأخرى في مجموع كتبه ومقالاته لأمكننا أن نضع أيدينا على القوام الأساسي لإشعاعات فكره التي أمدت شاعريته الأصلية بكل هذه الرحابة الموهوبة التي يصير بها شعره .

فنان عاشور

والواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتراجم . ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع في مدلولاتها العامة ، هي التي زودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من المطلقات والرمزيات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، والحياة الواقعية التي يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تغلفه في دراسة التراث ، ومتابعته ودأبه على القراءة المتصلة للإبداعات المعاصرة من الألوان الأدبية المختلفة وأهمها المسرح ، لأمكننا أن نضع أدينا على الأرضية الواسعة الرحبة التي كان ينبعث منها شعره الراكز ، سواء في دواوينه أو مسرحياته . وفي هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم طاقاتهم عند حدود الارتكان على المهبة وحدها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والعزلة والتأمل والعيش مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يخطف رؤياه ، أو يبلورها حول عموميات الفكر السائد العابر ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يزود به نفسه دائما من معارف مقروءة وممارسات حية .

ومن أجل ذلك لم تهنر شاعريته حتى النهاية لتتفرط مهلهلة في إسهاب نثرى . بل كانت تزداد تركيزا . وهذا طبيعي في مقومات شاعر يعتز بشاعريته حتى لا يغلب فيها الجانب النثرى . سيما وهو يخطط طريقه في ثبات نحو الإعلاء من قيمة شعره الحر . وتثبيت وجوده وحيويته . لأنه شعر أكثر منا لاطفيان المادة التعبيرية النثرية وجورها . ومن هنا جاء تصويره أو تصويره لنفسه فارسا يمتشق الحسام ويرتدى قبص الصلب وخوذة النحاس ليحارب بملكااته الشعرية . ويختار المفاوز الضيقة التي لا تخلو من تنوءات الارتظام وعثراته . هذا هو معنى الفارس الذي يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقة من طبيعة مساره بوصفه شاعرا يقف على رأس الصفوف في اقتحام ساحة جديدة من ساحات الشعر . وهي ساحة الشعر الحر .

ولكنني أعود بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صداقتي له ومعرفتي به ولقاءاتي معه . وذلك في ضوء ما أوجزت من محاولة سابقة لفهمه بوصفه فنانا أصيلا . وشاعرا رائدا . وكتابيا مبدعا .

وسأبدأ من العام الأخير وأنا أتابع مقالاته في مجلة الدوحة القطرية التي اختار أن يسلسلها تحت عنوان « مشارف الحسين » . ولن أحدنكم عن كتاباته هذه . ولكنني أشرككم معي في دهشتي لأن يكون صلاح عبد الصبور لا يزال في الخمسين من عمره . وأن يكتب مثل هذه المقالات وكأنه لا يصدق نفسه . أو على الأصح « يستكبر » على نفسه . إن جاز التعبير . أن يكون قد شارف الحسين . وموضع

الدهشة باتى من انني عرفت صلاح منذ سنوات بعيدة وطويلة . وكنت أحسبه أكبر من ذلك سنا . فإن لم يكن قد بلغ الستين مثلنا (وهو من عداد جيلنا) فلا أقل من أن يكون في منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون في بدايتها أو على مشارفها - كما قال - فهذا هو المثير للدهشة . وإلا فكيف كان سنه حين قابلته للمرة الأولى في مقهى عبد الله الشهيرة بميدان الجزيرة في نهاية الأربعينيات ؟ إن الذاكرة لا يمكن أن تخونني إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يخلق إلا بعد ذلك ، ربما بسبع سنوات أو ثمان . وإذن فحين لقيته لم يكن صلاح قد تحطى العشرين .

أصف لكم بعد هذا الفتي اليافع . شاب أسمر داكن السمرة . لا يمكن إلا أن يكون صعيديا من المنيا أو أسبوط . فلما عرفته وسألته عن مسقط رأسه قال إنه شرقاوى . وربما كان أجداده من الصعايدة . لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصعيدية إلى الشمال . مثلها مثل الإسكندرية ، مهد الاستيطان الثاني للصعايدة في وجهتنا البحرية . كان باتى إلى المقهى مبكرا عن بقية الجمع . ويجلس في عزلة تامة . تغمر وجهه مسحة من القنوط الدائم . فإذا دققت في عينيه وجدته يحاول أن يخفي ما يعمل في داخله من قلق متصل تكشف عنه نظراته . لأنها لم تكن نظرات ساذجة شاردة ، بل نظرات تتم عما يدور في عقله أكثر مما تتم عما يتأجج في خياله . وكان هذا هو موضوع دهشتي بعد أن عرفت أنه شاعر وليس كاتباً أو ناقداً كما حسبته أول الأمر . ووجهه لم يكن ينم عن سنه . لأنه كان يبدو من كثرة ما فيه من تجعدات . وما يحيط بعينه من هالة سوداء ، كأنه قد خطى الثلاثين . ويظل صلاح منفرداً بنفسه فوق مقعد منزول يدخن في شراعة . ويصبب الشاي أكواباً . وكأنه خارج من كارثة أو ينتظر وقوعها ، على عكس جميعا نحن رواد المقهى . كنا في عز شبابنا نستقبل الحياة في حبور وثقة واطمئنان ، وليس وراء أحدنا ما يشغله أو يقلقه أو يفسنه . وإنما ينصب اهتمامنا على إطلاقه في الاستمتاع بجلسة المقهى وه بدور بيننا من مناقشات ومجادلات . وما يلفتنا من ضحك متصل . يسمى كل منا إلى نبيته لنفسه حتى يشرك فيه الآخرين معه .

انفردت به أكثر من جلسة على بداية تعارفا ونحكيم العادة التي ركبت في طبعي لم استطع أن أخفي عنه حقيقة شعوري بالنسبة لشخصه ، فرجسته بأنه يتعمد الحزن والقلق ، فإذا به يبتسم ويرمي كفه إلى الوراء وهو يشعل سيجارة ثانية يردد شارجاً بإشارات من يديه يتحرك معها ذراعه ، أنه يحسني على صراحتي ، فأنا أتكلم من خلال عقل بكل ما في قلبي . ولا أنقطع عن السخرية من كل شيء . والتهكم على كل شيء ، في بساطة طبيعية ، مرددا « باريتي طلعت زيك ! » . فإذا التأم الشمل في

المقهى جلس صلاح في الطرف البعيد وقبضته تحت فكه . وراح ينصت إلى ما يقال . نهل جميعا ضاحكين وهو يبتسم في قنوط ، حتى يشعر نفسه بأنه ليس خارج الدائرة . ثم سرعان ما يركبه الملل والسأم فيهب واقفا وينصرف . فإذا طالبناه بالجلوس اختار أن ينسحب بمقعده إلى جوار أنور المعداوي أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله ! فكلما كان يجلس في جدية ونادرا ما يشترك معنا في نقاشنا الضاحك) . لكنني لم أكتشف إلا بعدها بزمان سر ما كان يعانيه ، فقد كان باتى وفي جيبه آخر ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يحدثنا عنه . ويخشى أن يطالبه أحد بتلاوته ، لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب . ويتعثر في تلاوة أبيات قصائده ، إلا إذا أخرج من جيبه الورقة التي نحويه وانفرد بالمعداوي أو محمود حسن إسماعيل ليقرأ لها منها . كان شديد الحجل من شاعريته ، ولكنه لم يكن ضعيف الثقة بشعره . وربما كان هذا الحجل هو مبعث ما يحيط به شخصيا من وجوم .

هكذا عرفته شابا . لكنه لم يستمر على ذلك الحال طويلا . ولعله لم يفتح على الناس والحياة بطلاقة متزايدة إلا بعد أن بدأ يشتغل بالكتابة النثرية . وينشر مقالاته في الصحف ، ويندمج في هذا الوطن الحى الزاخر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هي التي كونت ما يمكن أن أسميه الشخصية الخارجية لصلاح . وليس معنى هذا أنه كان مزدوج الشخصية ، بل على العكس ، ولكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج بذاتيته من خلف الستائر والحجب السوداء التي كان يحيطها بها . عرف خلالها كيف يضحك من قلبه . وكيف يسخر من الناس . والشئ الوحيد الذي كان يؤرقه فيها ما كان يسميه « العيش بظهر مكشوف » . وهو يعنى التعرض لمهنة تلزمه بالكتابة المنتظمة كمصدر رئيسي لحياته . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التي تتيح له أن يكتب وقتا يشاء . وأنا لا أزعج أنني أخبر بشخصية صلاح ، لأن صداقتي له كانت متقطعة ، لكنني كنت أحس عن بعد وأدرك حقيقة نوازع ومورقاته كما يدركها اللاصقون به . لقد عاش دائما يسعى إلى الهدوء والدعة والعيش في أمان . حتى استطاع أن يكتب الشعر . ولهذا ارتمى في أحضان الوظيفة فاردا ذراعيه على مقعدها الوثير . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة ، يدعمها فكر قوى والتزام حازم بالقضايا العامة . وذلك كله كان يجد له مجاله الواسع في كتاباته النثرية . ولم يكن شئ يؤرقه كثيرا مثلما كان يؤرقه شعره ورسائله في الشعر . إنه الشئ الذي كان يعيه وعياً تاماً وهو يردد دائما « أنا لا أجد نفسي إلا في الشعر » . وبهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يأخذ عليه هفوة فيما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتحين الفرص الملائمة للابتعاد عن الكتابة الصحفية ، مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

وأريج كثيرا من كتابة الشعر . نقيته يوما وهو يعمل في الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام . كان ساخطاً ناهراً هز يديه في استنكار ويظهر بغضه على غير عادته . إنه لم يعد يضيق الكتابة المنتظمة . أبداً . وهو لم يخلق لذلك . ثم إن مثل هذا التقيد بالكتابة في مواعيد محددة تجور على كل تأملاته . وتأخذه بعيداً عن كثير من السياحات التي يقوم بها بين نفسه لاستكمال قصيدة . أو التأمل في إبداع شعر جديد . إنها تحق انفعالاته وتغرس حياته . وفكره القيم البسط الذي كنا نكتب به وعن صغار لتجويد الخط كان يفرح في أيدينا وينقص لينحول إلى يوص مهلهل مثل غداية عود القصب . هذا هو نفس ما يحدث لشعري وأنا في هذا الموقع .

بعدد لم أدهش أن يترك صلاح عبد الصبور الصفحة ويسعى لكي يلتحق بوظيفة . كان لابد أن يبقى نفسه تدخل الثابت الذي يغنيه عن مثل هذه «الطرشة» النفسية . وهكذا انقطع للشعر من خلال الوظيفة . وهرب بشعره من الكتابة النثرية . كان قد اكتشف الشعر الحر منطلقه الصحيح وهو الكتابة للمسرح الشعري . ولكن ذلك لم يأت فجأة . وإنما جاءه عن دراسة متأنية وحرص دائم على متابعة مختلف الألوان والاتجاهات . صلاح من خريجي كلية الآداب . قسم اللغة العربية . وهو قسم لم تكن تدرس فيه الدراما . لكنه كان قد قرأ أرسطو وتأثر بكتابه عن الشعر . وهو كتاب يلصق الدراما بالشعر بصفة أساسية . ناقش في ذلك طويلاً فتبينت من مناقشته التلبات الأولى لمفهومه الدرامي . وانطبق هذا المفهوم على نوعية الشعر الحر الذي برع فيه صلاح . لأن الشعر الحر هو أقرب ألوان التعبير الشعري للدراما الخالصة . لذلك تميزت مسرحياته بدعامة قوية من الموهبة الواعبة المدركة لحقيقة الصنعة الدرامية .

دات ثبلة التفينا وكان يشاهد عرض إحدى مسرحيات فاحصني في اعتزاز ثم راح يشرح لي السبب . وهو أنني - حين أكتب للمسرح - أضاعف من رسوم وعيه بشاعرية المسرح حتى ولو كان مغرقاً في الواقعية . وأن هذا الجانب الجديد - الواقعية الشعرية - كما سماها - كانت ترسب أيامها في داخله . لكنه لم يجرؤ على استخدامها في مسرحياته الأولى بقدر ما برع في استغلالها بعد هضم كامل لغتها في مسرحياته الأخيرة . ومن هنا تبرز المعاناة التي يعيشها الفنان الخالق في محاولته وحرصه على دعم مكوناته الإبداعية . وقد كان صلاح من هذا النوع . لأنه - كما أسلفت - كان يشق طريقه بعناء في مجال صعب لم تكن الموهبة وحدها لتكفي صاحبها أن يزدده . لم تؤسس على مثل هذه المعاناة . معاناة المدارس . ومعاناة المدارس . ومعاناة الحريص على تحقيق رسالة . وهذا كان صلاح بأخذ نفسه بكثير من التأنى في كتابته للمسرح . بل كتابته للشعر على

إطلاقه . وأحسب أن الوظيفة كان لها دخل كبير في ذلك . لأنه عاش في ظل صراعات متلاحقة لم يستطع أن ينحو بنفسه منها بوصفه أحد من يفنون في الصنوف الأولى من المثقفين المبدعين .

وفي تلك الفترة من حياة صلاح لم يكن من الصعب على من يعرفه جيداً أن يلحظ بعض التبدل . لاقى مسلكه ولا في تصرفاته . بل في نظراته إلى الأمور . لقد ارتد إلى أيامه اليافكة . فرغم اندماجه الصارخ في الحياة الثقافية فإنك كنت تلاحظ إذا ما لاقته أو تحدثته أنه يكاد يشيح بذهنه واهتماماته وفكره عن كل شيء . كان يحاول دائماً أن يهرب بنفسه مما يواجهه . ولكنه لم يستطع أن يتزوى بنفسه بعيداً عن المعتزك كما كان يفعل في باكورة عمره وهو جالس في مقعده في مقهى عبد الله . فبعد أن أصبح صاحب مكانة راسخة في الشعر والمسرح والكتابة الأدبية . لم يكن من السهل أن يتجاهل موقعه أو يختار العزلة . لكنه وجد مهرباً قوياً في أخذ الكثير من الأمور بسخرية وامتعاض ظاهري . يداري بها طابعه الجلي الذي يحاسب به نفسه دائماً .

سافرت مع صلاح إلى الجزائر ضمن أعضاء وفدنا المصري في مؤتمر الأدباء العرب . كان ذلك على ما أذكر في عام ١٩٧٥ . وكانت بقية الوفود المصاحبة لنا في الطائرة من وفود البلاد العربية تضم العديد من الشعراء . وصلاح له مكانته كشاعر في الساحة العربية . لكني لاحظت من الدقيقة الأولى أن هناك شبه تقارب بينه وبينهم . ولم أدرك السبب في البداية . وأرجعته إلى ما كان يتحل به صلاح في تلك الأيام من رغبة دائمة في الابتعاد بنفسه بغير ترفع ولكن بكثير من الامتنعاض . وسرعان ما اكتشفت من حوارهم معي ومناقشتهم أن هناك فجوة كبيرة تفصلهم عنه . ليس مبعثها التنافس أو الغيرة . لأن معظمهم كان يعد من تلاميذه أو المتأثرين به . كان تحاملهم عليه مصدره أنه يسير في ركب غير ركبهم . خلاف منشوره سياسي بحث . وعينا حاولت أن أثبتهم عن هذا الفهم . وأنه يمثل نظرة ضيقة من جانبهم . لأن الحكم على فنان في قامة صلاح يجب أن يكون أكبر وأبعد من أي موقف أو وضع . وأن العبرة بمضمون شعره ومسرحياته وكتاباته . وأن الفنان - أي فنان يعي حقيقة رسالته - لا يمكن أن يكون تابعاً لأحد أو أسيراً للمدركات عابرة .

ونزلنا من الطائرة فأحسست بتفوق مهم . والتقيت مع صلاح في الفندق . وفي المساء دعاني محمد مهدي الجواهري الشاعر العراقي الجليل إلى سهرة في حجرته . وأنا أعرف الجواهري منذ سنوات بعيدة . وجاءت سيرة صلاح في حديثنا عن الشعر فهب في فرح . كنت أحسبه هو كذلك سيتحامل على صلاح . ولكنه أسلك بساعة التليفون وطلب رقم غرفة صلاح فوجده فيها . ولم يكثف بدعوته . وإنما اندفع ليأتي به

معه بعد لحظات وهو يعتذر في إصرار وندم عميق . ولم تكن هذه هي عادة الجواهري أبداً . ولا هي من ضابعه . فهو إنسان مترفع . لا يكاد يهتم بأحد غير أبحاثه الشخصية . ثم إنه صاحب موقف عنيده من الشعر الحر وكتابه . وراح يعتذر لصلاح . يا أخى أنت تعرف طباعي . أنا لا أقبل على أحد إلا إذا أقبل هو علي . وأنت تخاشيتني من البداية . فلماذا ؟

كان صلاح يعتقد أن الجواهري أيضاً يتحامل عليه مع أتيافين فانصح العكس . وأنه يتعرض من جانبهم لنفس ما يتعرض له صلاح . وراح الجواهري - كعادته - يسب ويلعن الأقرام الذين لا تطاول رؤوسهم أصابع قدميه . ثم انطلق يشد إحدى قصائده التي يتحدث فيها عن نفسه ومكانته وشعره . كانت قصيدة طويلة لم يتلعم في إلقائه إياها . لأن الجواهري نادراً ما يشي حرفاً من الشعر الذي يكتبه . وطلب من صلاح أن يجاوبه بإحدى قصائده . فاعتذر . وظن الجواهري أنه يتمنع . لكن الحقيقة أن صلاح لم يكن يحفظ من شعره إلا بعض الأبيات المشائرة . وأمام إصرار الجواهري تلا عليه صلاح بعض أبيات قصيدة . اهترها الجواهري . لكنه أعرض عليها . لأنها من الشعر الحر . وهو شعر لا يطقفه . وأصبح التفتيح فإذا الجواهري يبحث عني وعن صلاح . وهذه أيضاً ليست من عادته . فهو أكثر الناس حباً للآزواء . إلا إذا كان عاطفاً بالمعجبين . وانقضت أيام المؤتمر وعني في صحبة متصلة مع الجواهري .

وعندما من المؤتمر فجر عام أو بعض عام . فإذا مكانة صلاح تزداد وتناكد في الساحة العربية أكثر من ذي قبل . والسبب واضح وبسيط . فالفن الحقيقي أقوى من ترهات المواقف الوقيعية والمفاضات المتشعبة . لكن هذه التجربة مع ذلك كانت قاسية . فقد أحس بعدها صلاح أنه في حاجة إلى الابتعاد عما كان يحيط به . ولهذا سعى حتى استطاع السفر بعيداً إلى الهند . وكانت هذه السفرة بمثابة الرياق الشاق . لأنه عاد بعدها وقد زال عن نفسه كثير من الغشاوات التي غامت في داخلية كيانه . عاد أكثر تفهماً . وأكثر انطلافاً . وأكثر تعلقاً بالكتابة . كانت تجربة مفيدة ومجدية . جعلته قادراً على أن يتغلغل كل أودية التعاسة والقنوط والآزواء التي عاش يشقى خلفها ليتخذ مواهبه من المواجهات . هذا الوجوم وهذا الحزن والمحاولات الدائمة للانطواء - أحاسيس لم يستطع أن ينساها حين اكتشف - وكأنها مصادقة - تخفيه الخمسين من العمر . ولم يكن غريباً بعدها حين يرتد إلى الوظيفة أن يحاول المزج بين ذاته الجديدة وفتحها وانطلاقها وبين ما أتيح له من حلاها خدمة الحياة الثقافية . لكنه ما كاد يبدأ المسير حتى سقط بعنه . كانت نفسه قد أرهقت تماماً . وكانت إرادة الله الذي لا راد لإرادته .

يرحمك الله يا صلاح . ويرحمنا من بعدك في قدك على هذه الصورة الدراماتيكية المياغة !



# آفن بالكلمة

الشاعر العظيم - كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه - مكتشف عظيم في عالم الوجدان والجمال ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيته طازجة . ليست نظراته ولادة المنطق أو العلم ولكنها ولادة الحدس ، وليست أدواته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال الحبيب . وقد يلتقي الشاعر بالنبي أو الفيلسوف في أن رؤية تحمل نوعاً من التجاوز للظواهر والمحسوسات لتنفذ إلى جوهر الأشياء وتعمل على تعرية الواقع والكشف عن نقائضه . إن الحقيقة - كما يقول أنطون ترومان - هي ما يُنصّر ، ويقدر ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يفتح لنا أبعاداً جديدة للتأمل . ويلج بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقي ليس انعكاساً لواقع ما . ولا ينبغي له أن يكون كذلك . بل إنه في صحبته تقويض لهذا الواقع ونق له من أجل إعادة تشكيله بصورة مقابلة . والشاعر الذي يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يدرك تماماً ماهية الفن من ناحية . و ماهية العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

وليد منير

المؤسسة في القصيدة : وعهد إلى استخدام البحور التي لم تكن تستخدم في الشعر القديم إلا قليلاً . كبحر (الرجز) وبهر (المنداركة) كما مزج في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . وخالف النماذج التقليدية عن طريق بعض الزخافات والعلل التي ترد في بداية الأبيات أو في وسطها .

وأفاد تعدد الأصوات في شعره ، واعتماده على شطر واحد بطول أو يقصر ، ولجؤه إلى نسق جديد في التشكيل والتقسيم والتفنية ، إلى إقامة مناطق جاذبية ، غنية بالدلالة والجمال بين الجملة والبيت . وبين الأجزاء المتعددة والسياق الذي ينظم هذا التعدد في وحدة متناسكة .

وفي تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية نمتجز الفكرة بالحلم ، والحياة بالموت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول نيرودا تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا ينسخ الواقع كما يفعل بعض الواقعيين ، ولكنه يكشف عن السر الكامن في أحشائه ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول كاريتير ، ويتلفاها بشكل مكثف .

وقد نجح صلاح عبد الصبور من خلال هذا في أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن همومه وقضاياها ، دون أن يقدم كالأخريين تنازلات فنية ، من شأنها أن تنال من صدق تجربة أو تضعف من قيمتها .

وكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأن للحاضر جذوره الضاربة في الماضي ، وأن على كل شاعر أن يختار تراثه الخاص . وكانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية ، فاستدعى في أعماله عدداً من الشخصيات التراثية ، كالحلاج ويشرب الحارث والملك عجيب بن الحبيب ، ليتحدث من ورائهم عن همومه ومشاكله وأحلامه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من عمقها الظاهر على المستوى الشخصي والمستوى الإنساني .

وكان صلاح عبد الصبور يوحد بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، ويرى أنها ثلثيان عند غاية واحدة . هي العودة بالكون إلى صفاته الأول ، بعد أن تجوز الشاعر غمار التجربة . وكان يسعى كالصوفي - إلى الظفر بنفسه ، وقد وسع من مفهوم التجربة الشعرية ، منرداً على المفهوم السطحي المباشر ، الذي روجت له المدرسة الرومانسية العربية من قبل ، فأصبحت تعني في نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، وامتدت لتشمل كل حدث وجداني وفكري من شأنه أن يواجه عقل الإنسان وذوقه .

وقد طور صلاح عبد الصبور - مع زملائه الرواد من شتى الأنظار العربية - من موسيقى الشعر العربي ، خارجاً على إطار العروض التقليدي كما قن له الخليل ابن أحمد . فصارت التفعيلة هي الوحدة الإيقاعية

ولن نجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إن أعمال صلاح عبد الصبور في خلال مراحل تطوره تعد وثيقة فنية وفكرية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأصيلة التي خاضها جيل الرواد من المجددين في شعرنا العربي المعاصر .

لقد أسهم صلاح عبد الصبور إسهاماً جذرياً في خلق معجم شعري جديد ، وتأسيس حساسية جديدة ، وأضاف بعداً فكرياً وفلسفياً رائعاً للقصيدة العربية الحديثة . فضلاً عن هذا فقد فجر ينابيع الدراما الشعرية من خلال إنجازاته المسرحية الرائدة ، التي أكدت الحاجة إلى المسرح الشعري على الرغم من زعم الكثيرين أن دور الشعر المسرحي قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان صلاح عبد الصبور يؤمن بقول جوته : « إن القصيدة تشكيل قبل أن تكون جمالا » . وكان يحاول أن يواز بين معنى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكي لا تصبح القصيدة مجرد إحساس وحسب . بل إحساس متجسد . وكان من أوائل من نبذوا خرافة القاموس الشعري إذ أدرك أن الشعر لا قاموس له ، وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة بمستوياتها المختلفة هي وحدها محل جودة السياق الشعري .

وبذلك أعطى الشاعر لبعض الكلمات العادية أو الدارجة ، كالثأى والرد والمصطبة والنمل ، دلالتها الخاصة في سياق تجربته التي تعبر عن هموم الواقع

العقبات التي كان من شأنها أن تنال من همة المثقف في بلادنا وحجاسته .

لقد كان يحمل بين جوانحه - كما يقول - شهوة إصلاح العالم ، وكانت هذه الشهوة هي القوة الدافعة في حياته لكيلا يحاول أن يخدع نفسه عن كثير من النقائص ، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحها .

لقد حمل صليبه فوق ظهره كالحلاج ، وخرج يمشي بالحقيقة بين الناس ، لم تصرفه لذة الانطواء عليها عن رغبته المخلصة في نشرها ، ولم يقعه إحساسه بأنه يكتب على الرمل - كما يقول بيرون - في كثير من الأحيان عن المضي في الطريق الذي اختاره لنفسه منذ أن ربط مصيره بمصير الكلمة .

وقد عرفت صلاح عبد الصبور أستاذا وشاعراً وصديقاً . كان واحداً من الفرسان الشرفاء الذين قلما يصادفهم الإنسان في حياته . وكانت فرحته بمولد شاعر حقيق تفوق فرحته بأى حدث آخر في حياته الثقافية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروجي الأيدولوجيات ، ولا كان واحداً من محترفي المهارات والمعارك الزائفة ، بل كان شاعراً ناضجاً ، ومتأملاً رصيناً ، وفوق ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء الذين يفتحون عقولهم وصدرهم لكل الأفكار وشئى الانجهاات ، ويؤمنون - على الرغم من كل شئى - بأن الخصومة الفكرية هي أشرف الخصومات .

ولم يسهم صلاح عبد الصبور بشعره ومسرحياته فقط في تطوير ذوقنا الأدبى ، بل أسهم أيضاً بدراساته المتميزة في تأسيس حاسة جمالية جديدة وبصيرة نقدية نافذة . ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض الكتب التي ألقى بها شاعرنا المكتبة العربية مثل (قراءة جديدة لشعرا القدماء) و (حياتى فى الشعر) و (على محمود طه) و (ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟) ..... الخ .

وقد تنغل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين عاماً بين مواقع ووظائف شتى في الدولة . ولم تكن ثقوته فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يحقق شيئاً يفيد منه وأهنا النضال ، أو يفيد منه مثقفون ، إلا واقتصرها دون تردد .

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مديراً للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ثم رئيساً لتحرير مجلة (الكاتب) ، ثم رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند ، حيث كان يعمل بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا .

لقد كان وفاءه العظيم لدوره الإبداعي الأصيل ، ومسئوليته عن قطاع عريض من قطاعات الثقافة في مصر معبراً عن الإيمان العظيم الذي بقي له - كما يقول - نقياً لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة .

تفجيلة الرجز (مستغلان)  
تفجيلة الوافر (مفاعلات)  
تفجيلة المتقارب (فعلن)  
تفجيلة المتدارك (فعلن)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى العروض في مسرحياته الشعرية نوعاً من الطواعية .

وقد حاول عبد الصبور فيما بعد أن يفيد من الاتجاهات والمدارس المختلفة في المسرح الشعري والنثرى على السواء ، وكان ذلك مؤشراً مهماً إلى ثقافته الشمولية الواسعة ، وحساسيته الشعرية ، وطموحه الفني .

في مسرحية (ليلي والمجنون) يحاول شاعرنا أن يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان ، كما أنه يلبس القصة القديمة الشائعة (قصة ليلي العامرية وقيس بن الملقح) ثوباً جديداً يناسب مقاييس عصرنا ويخرج محتواها من دائرة السلب الكامل (متمثلاً في الاستسلام للمقادير الغاشمة والأعراف الاجتماعية الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (متمثلاً في محاولة الثورة على السلطة غير الشرعية وعلى تقاليد المجتمع المتخلف) .

وفي مسرحية (الأميرة تنتظر) يكشف صلاح عبد الصبور حل إمكاناته الدرامية في خدمة الفكرة ، ويخلق بنا شعرياً في أفق الفانتازيا ، في حين يستغل في مسرحية (مسافر ليل) شكلاً آخر من أشكال التعبير المسرحي وهو شكل (التراجيكوميديا) أو الكوميديا السوداء . وهو يؤازر بين الحوار والموقف ليضمن توصيل رؤيته الشعرية الدرامية ، ويحقق أكبر قدر من التكثيف والإثارة ، كما أنه يلجأ إلى تفجيلة بسيطة تعتمد على توالي الحركة والسكون ، مع لون من التفريع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار وإيقاع الحدث .

وبما لاشك فيه أن صلاح عبد الصبور قد نهج في المسرح الشعري العربي منهجاً جديداً تجاوز به المدرسة الكلاسيكية (شوقي وعزير أباطة) وأضاف إلى عطاء المدرسة الحديثة (عبد الرحمن الشرقاوى) وطور من كشوفها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من يكتبون للمسرح الشعري من بعده .

\*\*\*

إن الثقافة تراث تمتد عبر التاريخ ، والمثقف الحقيقي هو من يؤمن بدور الكلمة في تشكيل الإنسان ، ومن ثم تشكيل الواقع من حوله .

وكان صلاح عبد الصبور من أبرز مثقفينا الذين عنوا بالثقافة بوصفه مبدعاً وعاملاً في حقل الثقافة . يدفعه دائماً إلى المشاركة الجادة المخلصة في تغيير المناخ الثقافي وتطويره محلياً وعربياً ، على الرغم من كل

ظل المسرح الشعري حلمياً يراود خيال شاعرنا حتى كتب في عام ١٩٦٤ مسرحيته الشعرية الأولى ومأساة الحلاج . وكان تناول حياة الحلاج ، بما حفلت به من صور البحث والكفاح والتحدى ، ومعالجتها درامياً ، طرحاً - كما يقول صلاح عبد الصبور - لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة ، وحبسهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يختاروا الخلاص الجماعي حلاً ثورياً ، بدلاً من خلاصهم الشخصي ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية كلها على كواهلهم .

وربما كانت هذه القضية نفسها ، بمستوياتها وأبعادها المختلفة ، هي ما عاد إلى طرحه صلاح عبد الصبور بشكل آخر في (ليلي والمجنون) ، ١٩٦٩ . وربما اكتشف صلاح عبد الصبور معنا هذه الطاقة الدرامية الباهرة في قصائده الغنائية فأراد أن يفيد منها بصورة أكثر عمقاً وشمولاً .

ويعود إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فضل رد الاعتبار إلى المسرح الشعري بعد ازدهار المسرحية النثرية في بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية الشعرية .

ولغة الشعر المسرحي بطبيعتها لغة ثرية مليئة بالإيحاءات ومكتفة - كما يقول إليوت - بالدلالات ، بل إن لغة النثر الرقيق في المسرح تقترب بشكل أو آخر من لغة الشعر . فإذا أضفنا إلى ذلك - كما يقول عبد الصبور - عنصر (الرمز) من حيث هو بعد ثان للمسرحية (وهو ما قام به على سبيل المثال في مسافر ليل و «الأميرة تنتظر» ) ، ذلك العنصر الذي يتمثل في الشعر أول ما يتمثل ، أدركنا أن في كل مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشعرية .

وفي مسرحيات سوفوكل وشكسبير وإيسن وإليوت وبريخت وغيرهم خير دليل على ذلك .

وقد نشأ المسرح شعرياً وتنبأ شاعرنا أنه سيعود يوماً كذلك ، على الرغم من غلبة الطابع الاجتماعي النثرى عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر . وكانت آية ذلك تلك الإيماءات الشعرية التي تتخلل المسرح النثرى في أيامنا . كما أن المسرح الشامل ، الذي تتأزر فيه الموسيقى والغناء والرقص ، لا يخلو من هذا القبس الشعري الذي نعتبه .

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر الأشكال تقليدية وخلوداً في الوقت نفسه . وذلك هو شكل التراجييديا اليونانية .

ولحديث العروض في هذه المسرحية وقفة ، فقد استعمل فيها شاعرنا أربعة ألوان من التفاعيل . مدخلاً عليها ما شاء من الزخافات والعلل وهي :

# عرض الدوريات الأجنبية

## صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

### □ حمدى السكوت

لم نخط أعمال صلاح عبد الصبور حتى الآن بنصيب كبير من عناية دراسي الأدب العربي في اللغة الإنجليزية. ولعل من أسباب ذلك أن المعنيين بشعر الشعر العربي الحديث في تلك اللغة هم قلة قليلة. وبما لصعوبة فهم الشعر ونذوقه على غير الناطقين بلغته. والملاحظ أن أبرز الكتب التي نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية.

عام ١٩٥٤ يقول :

الناس في بلادى جارحون كالصفور  
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر  
وضحكهم يتر كاللهيب في الحطب  
خطاهم تريد أن تسوخ في التراب  
ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون .  
لكنهم بشر  
وطييون حين يملكون قبضى نفود  
ومؤمنون بالقدر

ويستطرد الشاعر من ذلك إلى تقديم صورة لعمه المعجوز التقي وهو يجلس عند مدخل قريته . يسمر ساعات العسق . يحاط بالرجال الذين يستمعون إليه بانثاء كله وهو يحكي حكاية «نجربة الحياة» . وهي حكاية مؤلة تكيه ونحني رؤسهم ونجعلهم «يخفقون في السكون» . «في لجة الربيع العميق» . وتدفعهم قوة القص إلى تساؤلات حول الغاية من كدح الإنسان في هذه الحياة . وحول أساليب الله المستغلة . فهو يرسل رسول الموت ليقبض روح غنى اشقى القصور وامتلئ : «أربعين غرفة قد ملئت بالذهب اللامع» . ثم يبعثها تتدحرج في أعماق الجحيم . وتنتهي القصيدة . بزيارة الشاعر للقربة ثانية وعلمه بأن عمه المسكين قد مات :

وسار خلف نعشه القديم  
من يملكون مثله جلاب كان قديم  
لم يذكروا الآله أو عزريل أو حروف (كان)  
فالعام عام جوع  
وعند باب القبر قام صاحبي خليل  
حفيد عمي مصطفى

أولا : ما نشر عنه في الكتب :

واضح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر بها عن صلاح عبد الصبور لا يعدو أن يكون إشارات هنا وهناك . قد تطول وقد تقصر . وإنما ليست دراسات عميقة مستنقضة

ومن أمثلة تلك الإشارات مثلا قول «موره» وهو يتحدث عن ظاهرة «التعم» أو «التضمين» أو الإنشائية : Engjambment

«وعلى أي حال . فعلى حد علمي لم يتجح . من بين الشعراء العرب . في كتابة الشعر المرسل مع استخدام «الإنشائية» سوى شاعرين . أولهما صلاح عبد الصبور في قصيدة «ألى» . المنشورة في ديوان «الناس في بلادى» (١٩٥٧) . وثانيهما يوسف الخال في قصيدته العظيمة «الحوار الأزلي» . التي يتحدث فيها عن الخلاص الروحي . ويستخدم رموزا يهودية مسيحية . في ديوانه «البئر المهجور» (١٩٥٨) .

والقصيدتان فذتان وممتازتان في الشعر العربي الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى» (١)

أما تناول الطويل - نسيان - لعدد من دواوين صلاح عبد الصبور فيقدمه الدكتور مصطفى بدوى الذي كتب يقول :

«ومثل الباني كتب الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ) شعرا واقعيا . حول القرية . يكشف عن مدى التزامه الاجتماعي . في القصيدة التي سمي بها ديوانه الأول «الناس في بلادى» (١٩٥٧) والتي نشرت أولا في مجلة «الأدب» في

ومنهم مثلا الأستاذ الدكتور منق خورى . الأستاذ بجامعة كاليفورنيا . وهو لبق الأصل . فقد نشر :

Poetry and the Making of Modern Egypt, Leiden, 1971.

وبناء مصر الحديثة) والدكتور مصطفى بدوى . الأستاذ بجامعة أكسفورد . وهو مصري . فقد نشر

A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975.

(مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث) . والدكتورة سلمى الجيوشي . وهي فلسطينية . فقد نشرت :

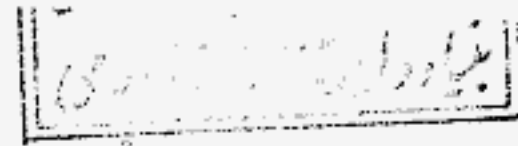
Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977.

ومذاهب في الشعر العربي الحديث) . والدكتور صموئيل موره . الأستاذ بجامعة تل أبيب . وهو أصلا عراقي . فقد نشر :

Modern Arabic Poetry 1800- 1970 Leiden, 1976.

١٨٠٠ - ١٩٧٠ (الشعر العربي الحديث) . كما أن الذي ترجم مسرحية «مأساة الحلاج» إلى الإنجليزية أستاذ أمريكي لبق هو الدكتور خليل سمعان . الأستاذ بجامعة ولاية نيويورك .

وليس عجبا والحالة هذه أن يكون هذه الدراسات السابقة وأمثالا هو تقديم الشعر العربي الحديث أو ظاهرة من ظواهره الهامة - غالبا غير كال تاريخه - إلى القراء الأجانب . وفي مثل هذا التقديم تعرض الخطوط العريضة عادة . ويكتفى بالملاحظات والتشذرات . بدلا من الدرس العميق والتحليل المفصل لنتاج كل شاعر . وسنعرض في هذه السطور لما نشر عن صلاح عبد الصبور في الكتب أولا . ثم لما نشر عنه في الدوريات بعد ذلك .



وحين مَدَّ للسماء زنده المقتول  
ماجت على عينيه نظرة احتقار  
فالعالم عام جوع ...

(ص ٢٩ - ٣٢) (٣)

ثم بعدد الدكتور بدوي دواوين صلاح عبد الصبور التي نشرت قبل صدور كتابه هو في سنة ١٩٧٥. وآخرها «تأملات في زمن جريح» (١٩٧١) ليستطرد قائلا: «وعلافا لما فعله اليباني فقد انصرف صلاح عبد الصبور عن الشعر الملتزم بغاية اشتراكية إنسانية. هي ما نجده في ديوانه الأولى، إلى رؤية تتزايد ذاتيتها وتتواوح بين لون خفيف من التصوف. وتأملات مكتوبة حول الموت. بل ويأس أحيانا.

وقد بدأ الاتجاه نحو التصوف بلا حظ في ديوان «أقول لكم» كما في مثل هذه الآيات على سبيل المثال:

ذات صباح  
رأيت حقيقة الدنيا  
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى  
رأيت الله في قلبي

ويتزايد ميل الشاعر إلى تأمل الذات Introspection في «أحلام الفارس القديم». فبعد مقدمة شعرية قصيرة. يعتذر فيها الشاعر لأصحابه عن إدامة الطعام الذي سيفداه لهم في الديوان. فالأشجار لم تشر هذا العام، - تطالعنا القصيدة الأولى بعنوان: «أغنية للشقاء» وتبدأ:

ينبئ شقاء هذا العام أنني أموت وحدي  
ذات شقاء مثله. ذات شقاء  
ينبئ هذا المساء أنني أموت وحدي  
ذات مساء مثله. ذات مساء  
وأن أعوامي التي مضت كانت هباء  
وأنني أقيم في العراء  
ينبئ شقاء هذا العام أن داخلي ...  
مرجف بردا  
وأن قلبي ميت منذ الخريف ...

قد ذوى حين ذوت  
أول أوراق الشجر  
ثم هوى حين هوت  
أول قطرة من المطر  
وأن كل ليلة باردة تزيد بعدا  
في باطن الحجر

(ص ١٩٣ - ٤)

وفي نفس القصيدة يقرر أن خطبته كانت شعره الذي من أجله «صلب».

يدو التشاؤم الغلاب للشاعر واضحا في هذا الديوان وبخاصة في القصيدة الأخيرة، «مذكرات الصوفي بشر الحافي» (ص ٢٦٣ وما بعدها)، حيث يبدو العالم عفا ومرضا مرضا لا شفاء منه، وحيث

الإنسان في عيني الإله شيء محترق.

ولا تخفى حدة هذه الكتابة في الديوان التالي «تأملات في زمن جريح».

والشاعر هنا يعاني من كابوس متكرر يطلق عليه فيه الرصاص، وتترع أحشائه ويعلق للعرض في أحد المتاحف. وهو يسأل نفسه بتخيل أنه يقطع أشلاء المارة ويشكلها من حديد، ويتطور أفكار مشابهة لذلك في العنف، كما في قصيدة «حديث في المقهى» (ص: ٣١٨ وما بعدها). إن ما يبدو في ديوان «تأملات» هو عالم حزين، يجد فيه الإنسان التعيس مهربا مؤقتا - في الجنس - من المراتة والشقاء. كما هو الحال في قصيدة «أنثى» مثلا (ص ٣٢٢). وقد قدم عبد الصبور في كتابه «حباتي في الشعر» (١٩٦٩) رؤية للشعر أخلاقية وروحية في أساسها. وهو يراه الآن شديد الشبه بالتصوف. ويخصص حيزا كبيرا للهجوم على النظرية الماركسية التقليدية، موضحا أن الشعر يؤكد القيم كالحقيقة والحرية والعدل.

وهذا الاتجاه - وواضح أنه استمرار لتطور بدأ من قبل - قد وطدته، ولا شك، الفزجة العسكرية العربية عام ١٩٦٧، تلك الفزجة التي شجعت على الانسحاب من الواقع الخارجي المؤلم. وهو لا يقتصر على الشعر، وإنما يمكن ملاحظته أيضا في جوانب أخرى في الأدب العربي (٣).

ثانيا: ما نشر في الدوريات.

تكاد «مأساة الحلاج» أن تستأثر بكل ما كتب من مقالات حول صلاح عبد الصبور، ربما لأنها ترجمت ونشرت بالإنجليزية منذ تسع سنوات. ومن ثم فقد وجد الدارسون الناطقون بالإنجليزية، والأجانب عموما، نصا متاحا لعمل كامل يعد من أفضل أعمال الشاعر، فنشروا عنه مقالات عديدة. ويستأثر مترجم المسرحية، الدكتور خليل سمعان، بتصيب الأسد مما كتب من مقالات في الإنجليزية. فقد نشر في مجلة دراسات في الأدب المقارن

(Comparative Literature Studies)

مقالا بعنوان

«T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre».

(أثر في. إس. إليوت على الشعر والمسرح العربيين). ثم نشر مع الترجمة مقدمة عنوانها: في. إس. إليوت وصلاح عبد الصبور: دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب.

«T. S. Eliot and Salah 'Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations».

لدراسات الشرق الأوسط

International Journal of M. E.S.

مقالين أولهما عن

«Drama as a Vehicle of Protest in

Nasir's Egypt».

باعتبارها وسيلة للاحتجاج في مصر في عهد عبد الناصر. والثاني بعنوان

«Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama».

الإسلامي في الشعر العربي الحديث والدراما.

وسنعرض الآن في إطار للمقاليين الأخيرين، أما المقال الأول والمقدمة فتفضل أن تناولها مع مقال لوي تريمين L. Tremaine (شهود عيان في مأساة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية)

«Witnesses to the Event in Ma'sat al-Hallaj and Murder in the Cathedral».

لأن مقال تريمين

تعليق على مقال الدكتور سمعان، وهو يسير في نفس الخط الذي تسير فيه المقدمة.

أما المقال الذي نشره الدكتور سمعان في Journal of M. E. Studies بعنوان: «المسرحية باعتبارها وسيلة للاحتجاج في مصر في عهد عبد الناصر» فيقرر فيه الكاتب أن صلاح عبد الصبور، وهو واحد من أبرز كتاب المسرح العربي المعاصر، الذين عاشوا فترة الستينات في القاهرة، قد عانى ما عاناه المثقفون المصريون في تلك الفترة، واختار عن وعي حياة الحلاج واستشهاده ليطلق صرخة من القلب ضد ما يعتبره هو فسادا سياسيا. ثم يقدم الكاتب ملخصا سريعا للمسرحية. مبرزا أن صلاح عبد الصبور قد نشر «مأساة» (والعنوان مختار عن عمده) خارج وطنه. وقد قوبل نشرها بالترحاب. «كفحة الشجاعة الاشتراكية». والكاتب يرى أيضا هذا الرأي ويرى أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يصف الأوضاع بدرامية وبلاغة ورصانة. واستخدم الحلاج ليتحدث نيابة عنه حول الفقر على النحو التالي:

الحلاج:

فقر الفقراء

جوع الجوعى. في أعينهم توهج أفاظ لا

أوقن معناها

أحيانا أقرأ فيها

«ها أنت تراقى

لكن تخشى أن تبصرى

لعن الديان نفاقك»

أحيانا أقرأ فيها

«في عينك يذوى إشفاق. تخشى أن يفضح

زهوئك

لسامحك الرحمن»

قد تدمع عيني عندئذ. قد أنألم

أما ما بجلا قلبي خوفا. بضئ روحي فزعا

وندامه

فهي العين المرعأة الهدب

فوق استغهام جارح

«أين الله» ...

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي



## مذهب اللب

قد أشرع في بده سوطا لا يعرف من في راحته  
قد وضعه  
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه  
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية  
تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سخرها  
ثم يقتبس الكاتب أياتا أخرى كثيرة يرى أن  
بعضها يدين السلطة . وبعضها يدين المحاكمة ونظام  
الحكم المفلس .... وهكذا<sup>(١)</sup>

أما المقال الثاني الذي نشر بتاريخ لاحق في نفس  
المجلة (نوفمبر سنة ١٩٧٩) حول التصوف الإسلامي في  
الشعر العربي والدراما فييدوه الكاتب مقدمة عن  
التصوف وعن تاريخ الخلاص . ثم يتبعها بتقديم  
صورة الخلاص في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة»  
وصورته في «مأساة الخلاص» . مكتفيا تقريبا باقتباس  
أشعار كل من الشاعرين . ومبررا ذلك بقوله : «في  
هذه الدراسة يسمح للفنانين أن يعرضوا أنفسهم وجهة  
نظرهما . فالكاتب يقوم فقط بدور المرشد الذي يقدم  
المتكلمين إلى المسرح . وينبه إلى الملامح البارزة لما  
يقولون . ويوضح المغزى . ويلخص المحتوى  
كله .»<sup>(٢)</sup> وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما  
يضيفون بالاقتباسات الطويلة ويخطونها في قراءتهم .  
يقرر أن هذا لو حدث بالنسبة لهذه الدراسة فسيكون  
خطأ فادحا ؛ لأن المقترحات هنا هي الدراسة .

## مأساة الخلاص وجريمة قتل في الكاتدرائية

ومنذ أن ترجم الدكتور خليل سمعان مأساة الخلاص  
وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر في كتابتها  
بمسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» . وذلك  
واضح حتى في العنوان الذي اختاره للمسرحية بعد  
ترجمتها وهو : «جريمة قتل في بغداد»

### «Murder in Baghdad»

لكي يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة  
الأولى إلى مسرحية «اللب» **Murder in the Cathedral** . وقبل أن  
ينشر الدكتور سمعان الترجمة ، نشر مقالا في مجلة  
«Comparative Literature Studies» سبق  
أن أشرنا إليه ، إليه وإن كنا لم نستطع - لسوء  
الحظ - أن نحصل عليه . ومع ذلك فقد وجدنا  
العوض عن هذا المقال في المقدمة التي كتبها الدكتور  
سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية ، التي عنوانها :  
«في . إس . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في  
العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» . هذا فضلا  
عن أن مقال الدكتور «لوى تريمين» الذي يختلف  
اختلافا قويا مع مقال الدكتور سمعان ، يلخص ما  
ورد في ذلك المقال . وسوف نعرض أيضا لمقال  
الدكتور تريمين في شيء من التفصيل ، بعد أن نعرض  
في إيجاز أهم ما ورد في مقدمة الدكتور سمعان للترجمة  
الإنجليزية .

توضح هذه المقدمة أولا أن أي علاقة بين  
المسرحيتين لا يمكن أن تقوم على المصادفة أو توارد  
الخواطر ، نظرا للاختلاف الشديد بين الثقافتين اللتين  
ينتمي إليهما الشاعران . ثم يقرر الكاتب أنه سيدرس  
أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال ربط  
مسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» بمسرحية  
صلاح عبد الصبور «مأساة الخلاص» . ويقدم عرضا  
موجزا لتاريخ حياة الخلاص . موضوع المسرحية .  
لينتقل من ذلك إلى عرض أحداث المسرحية في  
إيجاز . ثم يقول : إن التشابه بين مسرحية إليوت  
جريمة قتل في الكاتدرائية . ومسرحية عبد الصبور  
مأساة الخلاص . تشابه يلفت النظر . فكلتاها كتبت  
في الشعر الحر وفي فصلين . وكلتاها تتناول أحداثا  
تاريخية ودينية تشكل جزءا حقيقيا من الثقافة التي  
ينتمي إليها كاتبها . وكلا الشاعرين يقطع النظم  
بمقطوعات جد بليغة من النثر . وهو أثر يثير التقاليد  
الدينية الخاصة بكل منهما .... والدافع الحقيقي  
للاستشهاد في كلتا الحالتين مهم : في مقدمة المسرح  
يقف الفرسان (في مسرحية إليوت) و (في مسرحية  
عبد الصبور) تقف المجموعة التي تصبح مطالبة  
بصلب الخلاص . ومن خلفهم يقف إنسان غير واضح  
العالم هو الملك هنري في مسرحية إليوت . وقضاة  
عبد الصبور الذين يدينون الخلاص بأسلوب يشبه  
أسلوب بيلاطوس **Pilate** في حكمه على  
المسيح . حيث يقدم إليوت مسألة استعداد بيكت  
للسعي إلى الموت الذي يلوح أمامه . ويثير عبد  
الصبور مسألة مشابهة . من خلال المرينين الذين  
يزعمون أنهم قد نسبوا في استشهاد الخلاص بناء على  
رغبته . وهكذا فإن المسرحيتين في أبعد مستوى لما  
ترتكزان على إرادة الاستشهاد .

إن القضية الجوهرية في كلتا المسرحيتين ليست  
هي الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة وراءها ولا  
يمكن أن يكون بيكت قد سعى إلى الاستشهاد ؛ لأن  
هذا بشكل خطيئة . وفقا للعالم الكاثوليكية  
الإنجليزية لإليوت . ومع ذلك فهذا السعي إلى  
الاستشهاد بشكل أخطر إغواء ليكت ، وهو إغواء  
نابع من ميوله الخاصة .

أما الاستشهاد في مسرحية عبد الصبور فقد سعى  
إليه الخلاص في صراحة . وبحرية . فالخلاص يحب الله  
إلى درجة التضحية بالذات في سبيله . ولكن مع  
التكشف التدريجي للمسرحية يبرز أمامنا هذا  
المؤال : أحقا كان حنين الخلاص لحبيبه (سبحانه) هو  
الذي يؤدي حتما إلى الاستشهاد ، أم أن موت الخلاص  
نم - بالأحرى - عقابا له على الخطيئة التي ارتكبها  
باليوح بعلاقته بربه ؟ أم هو عدم الحيلة ما قاد إلى  
استشهاد الخلاص ؟ إن النهاية تترك مبهمة .

ونحن نعلم - من المسرحية ومن التقليد الصوفي -  
أن اليوح بالسر المقدس خطيئة . ولكننا لا نعلم ما إذا

كان الخلاص قد حكم عليه الله أو الإنسان . ولا ما  
الدافع وراء الحدث . وفي مسرحية عبد الصبور يلوح  
وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن الضحية  
نفسه . مستقلا عن إرادة الله . يختار الشهادة . ومع  
ذلك ففي المسرحيتين يترك الشعر قضية الدوافع  
الأساسية مبهمة . هل صادف بيكت الاستشهاد أم  
اختاره ؟ أكان استشهاد الخلاص باختياره أم عقابا  
له ؟ لا القارئ يعلم ولا البطل .

وكلا القائلين مع ذلك متقبل لمصيره بابتهاج .  
يقول بيكت : «إن كل شيء يسير نحو إنجاز بييج» .  
ويسعى الخلاص إلى متعة منح حياته لله .

ثم يوضح «سمعان» أن الفرق بين موقف  
الرجلين - المتمثل في تطوع الخلاص بمنح حياته لله من  
جهة . وقناعة بيكت بتنفيذ المقدور من جهة  
أخرى - هذا الفرق ناتج عن الاختلاف بين المسيحية  
الصحيحة orthodox وبين التصوف  
الإسلامي . موضحا الفروق بين وبين الإسلام  
كدين . ثم يشير سمعان في ختام مقاله إلى أن المادة التي  
يستخدما عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيرا  
عن «مأساة إليوت» . فمن الواضح أنه قد وجد في  
الألوان التكتيكية عند إليوت ما أفاد منه في معالجة  
مادته هو . سواء من حيث البناء . في عدد الفصول  
وفي استخدام الكورس . أو من حيث المضمون . في  
غموض الدافع وراء الحدث . وتأثير إليوت يمكن  
ملاحظته في تفاصيل أخرى . وفي بعض أعمال عبد  
الصبور الأخرى .

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمسرح  
العربيين بعامة . فلا شك أن كليهما<sup>(٣)</sup> يمر (بفضلها)  
بتغيرات ثورية . وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء .  
وبالأساس الجمالي لفنون المسرح العربي الوليدة<sup>(٤)</sup>

## شهود عيان في مأساة الخلاص وجريمة قتل في الكاتدرائية

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان في  
العلاقة بين مسرحيتي إليوت وصلاح عبد الصبور  
نتنقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس  
الموضوع . يتخذ صاحبها من أراء الدكتور سمعان  
منطلقا يبدأ عنده مقاله . وهو يختلف مع الدكتور  
سمعان في كثير من النقاط ، ثم يعرض ما يراه هو بشأن  
العلاقة بين المسرحيتين . وصاحب وجهة النظر هذه هو  
الاستاذ لوى تريمين الذي نشر مقالا مطولا في مجلة  
«The Muslim World» ، بعنوان : شهود عيان في  
مأساة الخلاص وجريمة قتل في الكاتدرائية .

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح  
موضوعا محيا في النقد المكتوب حديثا باللغة الإنجليزية  
حول الأدب العربي الحديث . ويحذر من أن خطورة  
هذا اللون من الدراسة تكمن في أن يفتح الناقد بمنح  
شيء من الحالة التي تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمجرد

المقارنة بينها) . ثم لا يتعدى الناقد ذلك إلى إلقاء أضواء جديدة شارحة على النص موضوع المقارنة .

وهذا الاتجاه هو ما سيطر على مقارنة الدكتور سمعان بين « جريمة قتل في الكاتدرائية » و « مأساة الحلاج » . في مقاله عن « أثر في . إس . إليوت في الشعر والمسرح العربيين » .

وبعد أن يعدده وترجمين « النقاط الواردة بمقال سمعان » ( والتي سبق أن لخصناها في عرضنا السابق لمقدمة سمعان للترجمة الإنجليزية ) يأخذ في مناقشتها فيلاحظ أن عدد الفصول في المسرحيتين لا يعد دليلاً على التأثير . ويرى أنه لا يوجد كورس في مسرحية « مأساة الحلاج » . وعلى عكس ما قال الدكتور سمعان . كما أن القراءة المتعمقة لمسرحية عبد الصبور تزيد في إيهام حول دافع الاستشهاد لدى الحلاج .

ويضيف الأستاذ ترجمين أن الدكتور سمعان يبدو وكأنه يسعى لإثبات قول عبد الصبور أنه متأثر بالبيوت أكثر من أي شاعر آخر . وهذا ما لا يؤيده تماماً التحليل النصي . وحتى لو تم إثبات التأثير . فإنه سيظل عديم القيمة ما لم يؤد إلى فهم أفضل للتصور الأدبية .

ولا يكتفي ترجمين بالقول بأن الدافع للشهادة في مأساة الحلاج واضح لا إيهام فيه . بل يقرر - على عكس ما قرر سمعان أيضاً - أن الدافع للشهادة في مسرحية البيوت واضح كذلك . ففي مسرحية البيوت لا يوجد صراع نفسي لدى بيكت . وإنما نحن أمام عملية تتور به فيها تدريجياً تعرف بيكت على إرادة الله . ثم يقوم بتنفيذها بالترحاب . وفي « مأساة الحلاج » . تتم أيضاً عملية تتور بها الحلاج . وإن كانت أكثر تعقيداً وأحد صراخاً . لأنه لا يدري ما إذا كان من الصواب أن يكشف سر العلاقة الحميمة بين الصوفي وربه أم يخفيها . ولكنه - على عكس بيكت - يختار أن يذبح السر . وهو عندما يفعل ذلك يصبح زنديقاً في نظر العامة . ولكنه يسأل الله العقوبة حتى يطمئن لرضاه عنه .

وليس من الواضح في المسرحية . حتى هذه النقطة . ما إذا كان دافع الحلاج هو كبريلته أم تقواه . والدكتور سمعان يتوقف عند هذه النقطة . ويعتقد أن هذا هو الخط المركزي للمسرحية . على الرغم من أن الاستشهاد لا يزال بعيداً وعلى الرغم من أن الخاتمة لا تترك هكذا غامضة . فالمسحاج بعد ذلك يجلد « الحلاج » ويطعم الأخير إلى أن الله قد سامحه وأنه لا يزال يحبه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصوفي بربه . وهكذا تحل مشكلة البوح بالسر . وإن كانت مشكلة أخرى ما تلبث أن تجابه الحلاج . وتلك هي : أبستخدام السيف أم الكلمة في محاربة الظلم ؟ وفي هذه المرة يتخذ الله القرار : إذ أن الحلاج - فور الانبعاث من صلاته التي سأل الله فيها أن يعينه على الاختيار الرشيد - يستدعي للمثول أمام القضاة

فيسعد . ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة . وأن المحاكمة تنفيذ لإرادة الله . وهكذا فهو يحاكم لأسباب سياسية .

وقد ذكر « سمعان » أننا لا ندري ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان . ولا ماذا كان الدافع . ولكن النص لا يؤيد ذلك . إن الحلاج يعتقد أن الله قد اختار له طريقه . ويستمر ترجمين فيوضح أنه لا يوجد في المسرحية ما يوحي بأن الحلاج كان لديه ذرة من الوهم في أن الله اختار له . وأهم نقطة هنا هي أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المتصوفة ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عوقب لزندقة . وإنما كلهم يعلمون أن الإنسان - وليس الله - قد أدان الحلاج لدوافع سياسية . وهو - لهذا - يشبه بيكت . الذي قتل لأن أفعال ولي الله الحقيقي لا يمكن التسامح فيها سياسياً من قبل السلطة .

وفي « جريمة قتل » تشكل مناقشة نوعية الشخصية الرئيسة وأفعالها نصف الرواية ( عملية تنور بيكت تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية ) أما الجزء الثاني ففيه تتم عملية موازنة للأولى . ولكنها هذه المرة تتم بالنسبة للشهود : الكورس . والقسيس . والجمهور . الذين يأخذون بالتدريج في إدراك أن بيكت شهيد . والمغزى وراء استشهاده .

ولو أن بيكت استشهد في فراغ إدراكي أي دون أن يدرك أحد استشهاده ومعناه لكان استشهاده باطلاً .

إذ إنه من خلال شهادة الإنسان بأن هناك استشهاده بتأكيد النظام الإلهي ويصبح الاستشهاد أمراً ذا فاعلية .

فإذا ما طبقنا هذا على الحلاج فنجد أن استشهاده يتطلب شهوداً أيضاً .

إنه لا يصحح بجأته . مجرد أن ينفذ عملية خاصة بيته وبين الله . ولكن لأنه كان يبغى شيئاً آخر هو أن :

« لو عد المسلم للمسلم  
كف الرحمة والود »

وهكذا فإن تضحيته - مثل تضحية بيكت - تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهي .

ولكن هذا التأكيد - كما يوضح الحلاج مراراً - يتوقف على توصيل رؤيته من خلال كلماته :

لا أملك إلا أن أحدث

ولتنقل كلماتي الريح السواحة

ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية »

ولكن التواصل بين كلماته وبين مستمعها - لسوء الحظ - كان ناقصاً . وهكذا فإن شهادة الشهود على استشهاده الحلاج تغل ناقصة أيضاً :

المجموعة في المنظر الأول ( بعد مقتل الحلاج )  
تساءل : « أقتلناه حقاً بالكلمات ؟ - لا ندري »  
والتاجر والفلاح والواعظ حين يرون الحلاج مصلوباً لا يفهمون ما يرونه : ويكشفون عن عجزهم عن إعطاء شهادة جادة لحدث كهذا .

ومجموعة الصوفية تدرك الحاجة إلى الإبقاء على كلمات « الحلاج » حية . ومع ذلك فهم مزهوون بتقبلهم موته ببساطة :

« أحينا كلماته

أكثر مما أحيناها

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات »

« ثم له ما شاء

هل نكرم العالم من شهيد »

الشبل هو الوحيد الذي يرفض تزيئة نفسه . ويخاطب « الحلاج » المصلوب قائلاً :

« لو كان لي بعض يقينك

لكنت مصلوباً إلى عييك

... أنا الذي قتلتك »

وهكذا . فع أن دوره الحلاج « شهيداً بمآثل دور بيكت تقريباً فإن فاعلية استشهاده بالمقارنة إلى فاعلية استشهاده بيكت تبقى محل شك . »

ثم يقرر « ترجمين » بعد ذلك أن مسرحية « البيوت » تتميز بالانقطاع الحاد بين المستويين المادي والروحي . فيعد أن تكشف ليبيكت حقيقة استشهاده : بصف ضرورة التمييز بين فعله وفعال غيره ممن لا يخدمون سوى السادة السياسيين .

إن مغزى الحدث في مسرحية البيوت معروض في إطار كوني وخالد . لا أرضي وديوي .

واستشهاده بيكت قدره الله لتذكير الإنسان بخضوعه الأخير للنظام الروحي . ولصرفه عن الغرور والاهتمامات الدنيوية .

فإذا ما قورنت مسرحية البيوت بمأساة الحلاج . من هذه الزاوية . فمن السهل أن نرى أن الحدث فيها - وإن كان يتم بإذن إلهي - إنما يحدث ويتبع نتائجه في حلبة دنيوية . فهمة الحلاج أن يعدل « ميزان الكون المثل » لا أن يصرف الناس عن الدنيا لكي يجعلهم أكثر سعادة في وجودهم المادي . وعلل أن الواجب الروحي للحاكم أن يحكم بالعدل . إن الحقيقة الاجتماعية والسياسية عند الحلاج غير منفصلة عن الحقيقة الروحية . والحقيقة الروحية تتجسد في العدل الاجتماعي .

وهناك الكثيرون الذين يعانون في المسرحية . وكل معاناتهم نابعة من الظلم الاجتماعي .

والحلاج لا ينصحهم بأن يتصوروا ليكافأوا في الجنة فقط . بل يعلن أن من حق الناس السعادة في هذه الدنيا .

هذا التفريق بين مجال المسرحيتين يجرى إلى بعض الأمور البناية . ومن بينها - كما يقرر تريمين - استخدام «الكورس» .

فساء كاتريرى اللالى يشكلان الكورس فى مسرحية إليوت . يرمزون إلى الإنسان بعامه .

وهذا الرمز ضرورى لمغزى المسرحية . وفضلا عن ذلك فإنهم يقمن بالوظيفة التقليدية للكورس فى توضيح المواقف للجمهور .

وإذا كان الدكتور سمعان يقرر أن الكورس فى «مأساة الخلاع» مأخوذ من إليوت فإن الأستاذ تريمين يرى أن عبد الصبور - من جهة - لم يكن فى حاجة إلى التأثير باليوت بالذات هنا . ومن جهة أخرى فإنه لا يوجد «كورس» فى مسرحية عبد الصبور ومع أن هناك طوائف من الناس كالمجموعة . والفلاح . والواعظ . والتاجر . ومجموعة الصوفية . ومجموعة الفقراء إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليهم اسم «كورس» . كما أن المسرحية محصورة فى مستوى اجتماعي . وهى لهذا لا تطلب وسطاء بين الحدث والنظرة . على عكس مسرحية إليوت .

ولهذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم لها لا بدور الكورس . العمال الفقراء . والمسؤولون العسبان . ونجار الطبقة الوسطى . والصوفية . لا يزيدون عن كتيب عمال فقراء ومسؤولين ونجار طبقة وسطى وصوفية . كما أنهم يظلون دائما على هامش الحدث . على عكس نساء كاتريرى اللالى يعين تعليقاتهن مطولا وكثير الحدوث . ومحوريا . سواء بالنسبة للبناء أو المحتوى .

النقطة الأخرى الناتجة عن الفرق فى المستوى بين المسرحيتين . هى طريقة معالجة المجازية بين الحدس الروحي والعقل البشرى . ويرجع «تريمين» أن الروحانية فى مسرحية إليوت يعبر عنها كلية من خلال الفضائل والعصاة . للمعاناة والخضوع والاهتمام بالخلود . على حين أن الكلمات ليست سوى أدوات العقل البشرى التى تضلل الإنسان . أما فى «مأساة الخلاع» فهناك إيماء بالأفكار بين الحدس والعقل :

لا نبع الفهم . . . اشعر وأحس  
لا نبع العلم . تعرف  
لا نبع النظر . تبصر .

ومع ذلك . فنظرا لأن الحدس والعقل يعملان فى نفس الإطار «الديوى» فإن التعبير الإنسانى العادى يمكن أن يستعمل لخدمة أى منها (كلمات التقاضى الشرير مثلا والواعظ وكتاب السلطان مستخدمة لأغراض شريرة وكلمات الخلاع مثلا مستخدمة فى الخير) ووجه ثالث فى المسرحيتين متأثر بمستوى الحدث فهنا أى لأن الحدث عند إليوت روحانى كوني . وعند عبد الصبور دنيوى . هو فكرة التمييز بين الخير والشر . فعند ييكيت مستوى الخير

والشر لأنها فى النهاية . وعندما يتوقف الزمن . يمتزجان : إذ أننا فى «جريمة قتل» لا نستطيع التمييز بين الخير والشر لسبب بسيط هو أنها . فى الإطار الحالى للحدث فى المسرحية . لا يمكن التمييز بينهما لأن كليهما بالتساوى يحقق النظام الألهى .

أما فى «مأساة الخلاع» فيقع الحدث فى إطار دنيوى . إذ الشر يمثل كيانا مستقلا عن الخير . مع أن الإنسان لا يستطيع أن يميز تماما بينهما . وهكذا فإن الخلاع يدعو إلى «سيف مصر» . وبما أنه لا يوجد سيف يضرب الشر فحسب . فإن محاولة فرض الخير على الشر بالقوة ستفقد فقط إلى شر آخر :

أن يلقوا سيف التهمة  
فى أفئدة الظلمة

ما أنص أن نلق بعض الشر ببعض الشر  
ونداوى إنما بحجة .

ونقطة أخيرة بثريها تريمين فى مقارنته بين المسرحيتين هى : إلى أى نوع من المأسى تنتمى كحاكتا المسرحيتين ؟ وهو يقرر - نقلا عن آخرين - أن المأساة عند إليوت أو عند غيره ليست صورة كاملة للظلام . لأنها - على الأقل - تصور الشجاعة البشرية والوفاء . وهى فى أفضل الحالات تؤكد أن نظام العالم هو فى النهاية نظام خير . ولكن ما يجعل موقفنا ما ساءا حقا هو هذا النظام . وهذا بوضوح هو ما لا يحدث فى مسرحية إليوت . إن مسرحية إليوت تشبه المسرحيات الطقسية للخطيئة والغداء . لا شئ فى تلك المسرحيات ينفى فى النهاية غير محدد . وفى مسرحية إليوت حتى الفرسان القتلة يتألون جزاءهم . ونحن نعلم على التحديد ما يحدث فى المسرحية . ولماذا . وكل جانب من جوانب الاستشهاد يتم تمثيله طقسيا حتى النهاية .

أما عبد الصبور فقد سمى مسرحيته «مأساة» . ولكن البطل قد حقق كل ما أراد تحقيقه . فهو يكشف عن رؤيته لحب الله . ويتقبل الاستشهاد علامة الإنسان على قوة هذا الحب . وهو لا يقاوم السلطات بل يستخدمها لتسوقه إلى تحقيق هدفه وهدف الله . وبما أنه لا يجازيه فإنه لا يستطيعون هزيمته . ولأن الخير موجود فى هذا العالم وهو غير متفرد عن هذا الخير . فإن موته لا يشكل «مأساة» . كما هو الحال فى جريمة قتل أيضا . ولكن هذا لا يحمل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طقسية دنيوية . لأن العنصر الدينى فى المسرحية يتوارى خلف العناصر الاجتماعية والسياسية . هناك تركيز على الظلم الاجتماعى والحاجة للإصلاح . ولكن الاستجابة لتلك الحاجة تظل موضع شك : هل ستصلح السلطات من أسلوبها ؟ هل سيفوز المجتمع حاكما أكثر عدلا ؟ هل سيبقى ما يدعوون بتميمى الخلاع أنهم كانوا مخدوعين ؟

إن عدم تحديد مسرحية عبد الصبور لا يكافئه إلا شدة تحديد مسرحية إليوت .

ولعلها تنهم على أفضل وجه إذا أخذت على أنها مسرحية أيديولوجية . وعلى حين يهدف . إليوت . إلى « ما وراء » المأساة : عارضا على جمهوره لا مجرد التطهير العاطفى . وإنما الارتياح الإيماني السيج الذى يتبعه الاندماج الطقسي بالنظام الكوني . فإن عبد الصبور يهدف - على ما يبدو - إلى شئ أدنى من ذلك . تاركا عن عمد . جمهوره فى عالم - محتل - وحاضا إياهم على أن يخرجوا ليعيدوا إليه التوازن .<sup>(١)</sup>

وبعد . فاقدمته فى الصفحات السابقة . هو ما يشكل - فى رأى - أهم ما كتب فى الإنجليزية عن المرحوم صلاح عبد الصبور . وسلاحظ القارئ أنه إسهام جد متواضع . إذا ما قورن بما كتب عن شاعرنا الكبير فى العربية . ولكنه - مع حجمه المحدود . وعلى الرغم من ألوان من القصور لم أنشأ أن أناقشها هنا - يحتوى أحيانا على لمحات ذات طعم خاص . غير شائع فى نقدنا العربى . فضلا عن أنه يرينا كيف ينظر الدارسون لأدبنا فى الإنجليزية - وبخاصة غير العرب منهم - إلى هذا الأدب .

#### • هوامش :

(١) Mordh, S. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden 1970, p. 155.

(٢) الأرقام الواردة فى كلام الدكتور مصطفى بدوى عن شعر صلاح عبد الصبور تشير إلى الصفحات فى «ديوان صلاح عبد الصبور» . طبع دار العودة . بيروت . ١٩٧٢

(٣) Badawi, M. M., A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975, pp. 316-318.

(٤) انظر مقالى

International Journal of M. E. Studies, Vol. 10, 1979, pp. 48- 50.

(٥) انظر المقال فى المرح السابق

Vol. 10, pp. 517- 531.

(٦) Khalil Semaan, Murder In Baghdad, Leiden, 1972, pp. XIII- XX.

(٧) Louis Tremain, Witnesses to the Event in Ma'sat al- Hallāj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. 1, Jan 1977, pp. 33- 46.

# صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم في اللغة الفرنسية ، فليس له فيها سوى بعض القصائد المترجمة . والأخبار القصار ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد لفتت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جاك جوميه J. Jomier ، الذي توقف عندها ، وسمى بنفسه عقب ظهورها إلى لقاء صاحبها ، ثم نشر عنها هذه الدراسة في مجلة MIDEO ، التي يصدرها بالفرنسية معهد الدومينيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٦٧ ص ٣٤٩ - ٣٥٤) والتي تتابع بانتظام حركة المؤلفات العربية ، وتحظى بتقدير الهيئات العلمية الفرنسية .

جاك جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا متواضع كبير . وعندما تفضل بإهداء صورة من دراسته هذه عن مأساة الحلاج ، صرح لي بأنها مجرد ملاحظات قارئ للنص ، ومشاهد للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لتتابع أفكارها بسهولة فائقة ، لكنها في الواقع مليئة بالنظرات العميقة . والتفقدات الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تثير من الأسئلة أكثر مما تطرح من الإجابات .....

لهذا فإني أرجو أن تكون ترجمتي للدراسة جوميه كاملة دعوة إلى إعادة النظر في تراث شاعرنا الراحل ، ونحية له ، ولأحب أعماله إلى نفسي

## مأساة الحلاج ... تقدم في القاهرة

في فبراير سنة ١٩٦٧ ، خصصت مجلة «المجلة» التي تصدر في القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رومية في الأدب والفن ، التي كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحتها قبل ذلك بوقت قصير .

منح صلاح عبد الصبور جائزة المسرح التشجيعية عن مسرحيته «مأساة الحلاج» ، ومن ثم قدمت المجلة إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذي كان ما يزال شابا ، لكنه قد أصبح معروفا ، وبعض الناس يعدونه واحداً من كبار الشعراء الموهوبين في مصر ، في الوقت الحاضر .

وفي أكتوبر سنة ١٩٦٧ مثلت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية في مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . وحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوى ماسينيون ، فسوف يكون المهم إلقاء نظرة على هذا الحدث .

تمثل المأساة - كما تبدو في النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج المسرحي - نجاحا حقيقيا ، فلم يكن

الفارس القديم ، وإلى مجموعة من الدراسات المتنوعة : «ماذا يبق منهم للتاريخ» و «أصوات العصر» و «حتى نقهر الموت» ، كما قام أيضا بعدة أعمال مترجمة . وأيضاً فقد شارك في عدة مؤتمرات بالخارج ، آخرها مؤتمر في هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية في سنة ١٩٦٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب في بوغسلافيا من نفس السنة .

وفي نوفمبر سنة ١٩٦٧ ، وبفضل لقاء هيئة الأستاذ يحيى حقي ، أتيت لي فرصة معرفة صلاح عبد الصبور شخصيا ، في مكتبة الرسمى بشارع ٢٦ يوليو . في ذلك اليوم ، صرح لي بأن مواقفه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة . فبعد أن بدأ في خط قريب من المادية الجدلية (دون التزام عقائدي) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يمتدح بأن هذا المذهب ليس هو المفتاح السحري الذي يفتح كل الأبواب . إن الجانب الجماعي (الشمولي) للإصلاح الاجتماعي ليس هو كل شيء ، لكن ينبغي افتراض الجانب الشخصي (الفردى) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هي المشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التأمل والفكر .

لدى المؤلف ، لكن برناد هذا الطريق . سوى بعض المحاولات النادرة والحديثة في مثل هذا الجنس الأدبي . مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يخترع . وقد توصل إلى أن يقدم مجموعاً شعرياً جميلاً للغاية لا تنقصه العظمة . ولا يعرف الحشو ، بل تغمره اللحظات الآسرة .

وهذه هي المرة الأولى التي يعالج فيها هذا الشاعر المسرح . وهو مولود في الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفي هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة ليلتحق بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرب أسلحته الأولى ، محاولاً فيها يبدو معالجة كل الأجناس الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا في نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ بنشر ، طلائع أعماله في مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم في مجلة «الآداب» ببيروت . لم يكن الشعراء الشبان يجدون طريقهم في يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول والناس في بلادى ، في فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثاني وأقول لكم ، في عام ١٩٦١ . كذلك يشير مقال فبراير ١٩٦٧ في «المجلة» إلى ديوان آخر هو وأحلام



واجعله سرا ، لا تفصح سره  
(ص ٣٧ - ٤٠)

وهذه هي اللحظة التي يقرر فيها الحلاج مصيره ،  
فيرفض تلك الأنانية الروحية ، ويلقي بخرقته الخشنة  
الشائكة لكي يبين للشعب طريق الخلاص .

ويعود هذا الشعور فيظهر مرة أخرى في السجن .  
عندما يقترح أحد الزلاء ، من زملاء الزنزانة ، على  
الحلاج أن يتمرد ، ويهرب ، ويحدثه عن طفولته ،  
وعن أمه ، ثم يضيف :

هل ماتت من الجوع ؟ كلا ، فإن هذا بسيط  
شديد للأمور . إن نغاعة الشعراء ، وحقاقة الوعاظ ،  
هما اللتان يمكنهما أن تلتذا بمثل هذه الصور ، مع  
المبالغة الشنيعة ، التي يخفون بها الوجه القاسي  
للحقيقة ؟

أمي ما ماتت جوعا ، أمي عاشت جوعانة  
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل  
الليل

ويجب الحلاج : للرحمها الله !

فيقاطعه السجن - بل فليمن من قتلوها  
(ص ١١٦ ، ١١٧)

ويستمر المشهد الحلاج يرفض العنف الأعمى  
(مستعدا من ناحية أخرى ، لقبول العنف إذا أمكن  
أن يكون متبصرا) . والسجين يستعد للهروب لكي  
يشق ، ثم ينتقم .

ومن وجهة نظر تراجيدية خالصة ، سوف يمكن  
للنقاد أن يبرزوا بعض الخيارات السعيدة .

وهذه تبين أن المؤلف قادر على أن يحرك المشهد  
ببراعة ما يسترو : استخدام القلوب ، دورا لأصحاب  
الثلاثة الذين يسألون ، ويندهشون ، وينشئون جسرا  
بين الجمهور وخشبة المسرح ، التأكيد على دور  
الكلمة ، الكلمة التي تقتل ، والكلمة التي تكافح ،  
والكلمة التي تتحمل المسؤولية . فن الإمساك بالمشاهد  
في نقطة ، عن طريق الاستدعاءات ، والأسرار :  
من الحلاج ؟ وأسئلة أخرى تذهب إلى حد أن تُعلن :  
هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مأساة سقوط : بكلامك هيبت حياتي ،  
هكذا يكرر - في مرارة - الرفيق الأول في السجن  
الذي ارتبط بالحلاج ، رافضا دعوة الرفيق الثاني إلى  
الحرب .

إن المسرحية بهذا الشكل ، تمثل نقطة مهمة في  
تاريخ المسرح العربي .. ولا شك في أنها أدخلت على  
المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاونة الجار ،  
والعلاقة بينها . ويتزع الحلاج لخرقة الصوفية ، هل  
تراه يتخلى عن القيم الدينية ؟ إنه يستمر في الحديث

اللوحه الخامسة : الحكمة .

وقد يكون من غير المفيد أن نقول إن الحلاج  
الحقيقي مختلف عن الحلاج الذي قدمه لنا التاريخ ،  
ودون أن نذهب إلى القول بأنه مختلف أيضا عن  
صورة ذلك الصوفي التقدمي التي أراد مخرج الأوبرا  
أن يعرضه بها ، فإن حلاج النص نفسه يثير مشكلات  
حديثه .

إن الحلاج في النص يبدو متشبعا بأهمية المسؤولية  
الروحية التي ألغاها الله على بعض عباده ، الذين  
يقتسمون نيا بينهم شعاعات من نوره ، ويوزعونها  
بدورهم على كل من له قلب فقير (ص ٣٢) .  
وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لخدمة المزعزين .  
لقد رفض أن « يسكت » في الطريق مخالفا نصيحة  
الشبل الذي قال له : « إنا ولنا من أهل الدنيا »  
(ص ٢٧) لكن الحلاج مختلف .... إن قلبه يتفطر  
حزنا أمام رؤية البؤس ، وهو يسأل في صراحة : « أين  
الله ؟ » (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن الشر استولى في  
ملكوت الله . (ص ٣٧) .

وفي أثناء فتح جائزة المسرح ، ثار جدل حول  
مأساة الحلاج ، لمعرفة ما إذا كانت تعد قصيدة أم  
مأساة . وحقيقة ما يبدو لي أن الجانب الشعري هو  
الذي يملأ قلب الشبل ... موضوعات الصدق ،  
والاتحاد ، والثور عندما يتحدث الحلاج عن الله .  
لكن هناك بصفة خاصة مشكلة الشر ، وحالة البؤس  
الإنساني ، والجاهلير . إن المؤلف يلج كثيرا على هذا  
القلق المستمر في قلب كل إنسان .

لماذا المعاناة ؟ إنني أعترف بأن أكثر اللحظات  
جذبا لي كانت هي التي تتناول الشر ، والمسؤولين  
عنه . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولا .. لكن  
ينبغي الذهاب إلى أبعد من ذلك وهنا نجد الشبل  
يتدفع قائلا :

قل : من صنع الموت ؟  
قل : من صنع العلة والداء ؟  
قل : من وسم المجذوبين والمصروعين ؟  
قل : من سمل العميان ؟  
من مد أصابعه في آذان الصم ؟  
من سود وجه السود ؟  
من صغر وجه الصغر ؟

ويعد أن يجهد القارئ لحظة ، تعلو النبرة .

من ألقانا بعد الصغر التوراني  
في هذا الماحور الطالع  
من ... من ... ؟

وعلى الرغم من رفض الحلاج المرتعد لهذا الاتهام  
الشنيع ، فإن الشبل يستمر :

وعلينا أن يتدبر كل منا ذوب خلاصه  
فإذا صادقت الدرب لفسر فيه

وحول سؤال عن الأفكار التي أراد تأكيدها في  
مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل  
إنسان أن يكون فيه رأيه الخاص بنفسه ، ثم تشعب  
الحديث بنا في اتجاه آخر ...

تحدث صلاح عبد الصبور عن الحلاج ، وعن  
دوره الاجتماعي ، والآراء المختلفة ، والمتعارضة في  
الغالب ، التي تركها لنا كثير من القدماء حول  
شخصيته .

وقد كان دهشا للملاحظة لأي العلاء المعري قال  
فيها - بنهكم طبعاً ، لكن الملاحظة هي في هذا - أن  
عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب  
الحلاج بأكثر من مائة عام ، ينتظرون عودته . فهل  
كان يمثل أملاً في الخلاص هؤلاء الفقراء ؟ .

والواقع أن ماسينيون أبرز الدور الاجتماعي الذي  
أراد الحلاج ، وهذا أيضا مما فتح مجال التأمل  
بحوله .

وعندما سألت صلاح عبد الصبور عن لقائه  
بماسينيون ، أجاب بالنفي . لكنه قرأ دراسته عن  
الحلاج في ترجمة عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن  
بدوي . من ناحية أخرى ، وباعتقاده على معرفته  
الخاصة باللغة الفرنسية ، وبمعرفة بعض أصدقائه  
الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد تعرف على كتاب  
ماسينيون La Passion d'al - Hallāj وأخيرا  
فإنه في تصريحه النهائي لي ، قرر أنه لم يتدخل قط في  
إخراج المسرحية في دار الأوبرا .

والسؤال الآن : لماذا تمثل هذه المأساة في ذاتها  
أهمية خاصة ؟ يبدو لي أن الجانب الشعري هو الذي  
يشد القارئ في عالم بأسره ، وأحيانا يملؤه بالقلق .  
إن تقسيم اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ بنهاية  
الحدث ، مثل كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ،  
ولكن تحسن وضع المشكلة : ميدان كبير في بغداد ،  
حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المشتقة  
التي تظهر كخيال الظل على الستار الأزرق في ليل  
عميق ، يمثل بالتتابع كل الذين يعترفون لأنفسهم  
بأنهم مسئولون عن قتل الحلاج ، أولا الحرفيون في  
السوق ، ثم الصوفية ، وأخيرا الشبل . وفي مقدمة  
المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازي ، شيخ ،  
فلاح) .. وهم هنا لكي يطرحوا السؤال التالي : من  
هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟ .

اللوحه الثانية : ترجع بنا إلى الخلف ، حيث الشبل  
والحلاج يتحادثان ، ويتناجيان حول  
عقيدتهما ، وقلقهما .

اللوحه الثالثة : ميدان بغداد حيث يقبض على  
الحلاج ، الذي اختار الحياة  
النشطة ، والصراع في سبيل الفقراء .

اللوحه الرابعة : السجن .

بفضل الله الذي أماته . فوقر عليه أن يختار بين الكلمة والنسيف .

ماذا يقصد الكاتب من مساعدة المشرقين ؟ هل هناك بالنسبة إليه رابطة بين حب الله والجار . بحيث يقدم الأول علاجاً حقيقياً لأولئك الذين يعانون ؟ كل هذا ما يزال غامضاً . وربما كان ذلك عن قصد . لكن اتخاذ موقف أكثر وضوحاً كان سيؤدي من قوة المسرحية . لأن المشاهدين لم يروا جميعاً نفس الشيء في هذه المسرحية ذاتها .

حدثني صديق شاهد المسرحية في دار الأوبرا عن شخص في المقعد المجاور له . لم يتحمل النص . وبعد أن غمغم عدة لحظات بكلمة : كثر .. كثر .. مع .. وغادر الصالة في منتصف العرض . ومع ذلك . فقد رأى آخرون في المسرحية تشجيعاً لترح العمل الاجتماعي بالعقيدة الدينية .

ومها يكن من شيء . فإن المسرحية في مجموعها ناجحة

الاحصون . فوق أرض جمعية ومطروقة . على تفسير الجمهور هو علامة على مواهب نادرة الوجود .

عن الله . وعن الشر . لكن أي شر يعني ؟ شر هذا العالم الذي ينبغي أن يشق بدواء هذا العالم نفسه . والذي بدوره تصبح حياة العلاج عقبة . أم أن المؤلف يقصد إلى ما هو أعلى من ذلك ؟ إن اللبس يظل قائماً حتى النهاية . وعندئذ يمكننا أن نسأل : هل للمسرحية معنى ديني (وإن كان مستترا) . أم أنها لا تتعدى المستوى الاجتماعي ؟ العلاج يتخذ بعض المواقف المحددة : فهو يقطع علاقته بالشبل والصوفية لأنه يرفض تحريم العمل الاجتماعي . لكن يبدو أنه لا يرفض التأمل . وهو يخاطب الجمهور بكلام يذكر ببعض عبارات المسيح :

إلى إلى يا غرياء .. يا فقراء .. يا مرضى  
كسيري القلب والأعضاء . قد أنزلت مائلك  
إلى إلى (ص- ٦٧)

ومن ناحية أخرى . فهناك بعض الأحداث على المسرح تذكر بمأساة المسيح : الصلب . هجر الأصدقاء . صيحة الجمهور ودعه في رقبتنا . المؤلف يقول لنا إن وجوه الشبه هذه ماثلة حقا في أسطورة العلاج . وأنه ليس مخترعها . وأخيرا . بعد رفض برج الصوفية العاجي . فإن بطل عبد الصبور يرفض استخدام سيف الانتقام . وينزدد . معزفا

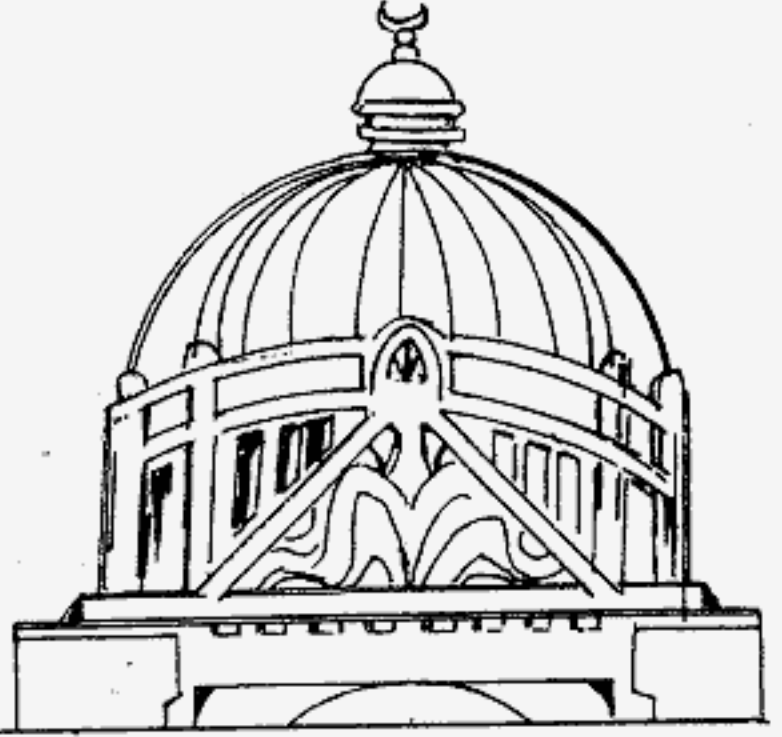
المسرحية . كما عرضت على المسرح بشيء من التحويرات . فإني أفضل عدم الحديث عنها . فالانجاء إلى إعطاء عدة إضافات إلى النص . وكذلك بعض الخيل المسرحية المحددة . لم تكن متوقعة في الكتاب الأصلي . وبالإضافة إلى أن العلاج ظل صوفيا . فقد كان ثائرا استحق . في الميدان العام بعداد . بحكمة سلطات المدينة . وفي النص المكتوب . اضطربت بواسطة العلاج عدة شخصيات . بعضها بورجوازي . وبعضها سجين . في يتعلق بالمذهب الصوفي . وقد زاد الإخراج من ظهور هذا الاضطراب الضميري .

أما التيكور المظلم والجميل فقد استدعى بعض التفاصيل الأخرى لكي ترسم البيئة المقصودة . وأما التلايس . فعلى الرغم من كل شيء . فقد كانت ذات ضابع غرق جدا : صوفية يرتدون كثافة (نوب يلبسه ترهبان على الكتفين والتصدر) يسهل خلعهما بحركة مسرحية عندما يهجرون الطريق الصوفي . ورجال بوليس من العصور الوسطى الأوربية . وأخيرا قاص خزيم أسقف روماني !

لكن ماذا يهم كل هذا . مادام النص نفسه جيدا جدا ؟ !

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي





# الرسائل الجامعية

## مسرحية الشعر الحديث في مصر

عرض  
ثناء أنس الوجود

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

يحمل أرض صلاح عبد الصبور المسرحية أكثر من نبتة - إذ هي تعطي بتنوع واضح - وإن كان هذا لا يسقط السمات المشتركة - والملامح العامة للعالم الفني لديه - إن كل تجربة جديدة تحمل شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقتها - وهو اختلاف تلعب الرغبة في الابتكار وطرق عوالم فنية جديدة الدور الأساسي في استكشافه وإعطائه صفة الحداثة كما يلعب تعدد المقولات - وتوحد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسي أيضا في خلق التجاذب - وإعطاء الصفة المميزة لأعماله - فن (الحلاج) إلى (بعد أن يموت الملك) تسع الرقعة لكن نظل الأرض محتفظة بخصيصة التربة - تباين الشخصيات - وضروب العذاب تنوع - لكنها في النهاية تتوحد وتأنف في عذاب واحد أساسي أو مهم - حتى اللغة - فإنها كلها تفجرت وتجددت لا تنفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشذ عنه - بل توسع في دائرته - وتعدد صفحاته - ومن هنا يصح القول بأن هناك عالما فنيا ذا ملامح وسمات وقسمات يحتوي كل درامات الشاعر صلاح عبد الصبور ويوظفها - وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والدراسة والتحليل.

التأمل بدلا من الغثالي - «إذ إن مصطلح الغثالي هذا لا يؤدي المطلوب منه» وهو التعبير عن كل معاني يتوحد بين الشاعر وهوومه المعبر عنها شعرا سواء تحدث شاعر إلى نفسه مناجيا متأملا - أو تحدث هامسا - وهو ما يعرفه إليوت كذلك بالصوت الأول للشاعر - على أن إليوت يرى أن للشاعر صوتين آخرين : أولهما هو صوت الشاعر متحدثا إلى جمهوره - والثاني هو الصوت الدرامي - أو الصوت كدمل الموضوعية - والباحث يرى أن رأى شعر عظيم لابد أن يكون دراميا - إذ إن الشاعر هنا يدرك جوهر الحياة يحتوي على التقيضين - الخير والشر معا - أي الطبيعة الدرامية للوجود - ومن ثم يخاطبها -

يتناول الباحث بعد ذلك ما يسمى بالدراما الشعرية ، وذلك من خلال عرض تاريخي لفن

هذا السياق - ولكنه يكتفي بمجرد السرد لجموعة كبيرة من الآراء والاتجاهات حول مضمون الشعر ووظائفه - يقول الباحث (ص ٤) : «وباختصار فقد تعددت على مر التاريخ الأدبي زوايا النظر إلى القصيدة وعملية الخلق الشعري - وإلى الشاعر ذاته - وتراوح من فئة التحليل والتأليه إلى الحسف الشديد - ومن الرقص بتميزات الخلاقية إلى التأييد بسببها - كما تنقلت بين درجات من الموضوعية والنظرة العلمية ابتداء من (ماتيو آرئولد) إلى (ت. س. إليوت) - حيث كتبت النظرة إلى خلق الشعر ونقده أقصى درجات موضوعيتها ...»

وفي نفس الفصل يحاول الباحث أن يدرس الشعر بين الذاتية والموضوعية - وهو يتبنى تعريف إليوت للشعر الغثالي الذي يفضل استخدام مصطلح الشعر

«توسعه» موضع العرض في هذا العدد هي رسالة ماجستير عن «مسرحية الشعر الحديث في مصر» - تدافع وتطورها حتى تصل إلى أبهى وأعظم مقاهير تصور لدى صلاح عبد الصبور - صاحب هذه الرسالة هو الباحث وأسامة إبراهيم أبو طالب - وقد قدمها إلى أكاديمية الفنون - وأشرف عليها الأستاذ الدكتور محمد محمد القصاص -

تقع الرسالة في بابين كبيرين - أولها أسماء الباحث «الدراما الشعرية العربية - البدايات والتطور» - وهو يحتوي بدوره على فصول ثلاثة - أولها «الدراما الشعرية - قضاياها وأهم ظواهرها» - وهو يستهل هذا الفصل بتمهيد يتناول فيه تعريف مصطلح شعر - وتطور هذا المصطلح - وتطور وظائفه عبر التاريخ - والملاحظ أن الباحث لا يتبنى رأيا بعينه في

الدراما ، بادئا بالدراما اليونانية القديمة ، بحثا عن طبيعة العلاقة بين الموضوع الدرامي ولغته الشعرية ، لكي يصل في النهاية إلى اعتبار أن المسرحية الشعرية هي «كلّ عصى» الشعر فيها ليس تزويقا أو ترفا لفظيا تحل به الدراما . بل إن النموذج الشعري والنموذج الدرامي لا بد من أن يظلا معا ، نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد .

ويناقش الفصل كذلك العلاقة بين لغة الشعر ونثر المسرح . والباحث يعتقد أنه - في كل الأحوال ، وسواء كتبت المسرحية شعرا أم نثرا - يجب ألا يقوم الفصل في ذهن المتفرج بين الدراما ولغتها . بل ينبغي أن يترك الأسلوب ووقع الكلام أثرا غير شعوري في مجموعته . ثم ينتقل الباحث إلى قضية الموضوع الشعري ، محاولاً الإجابة عن السؤال القائل بوجود موضوع شعري وآخر غير شعري ، فينبغي ما يسمى بالموضوع الشعري أو غير الشعري ويرى أن الأمر يتوقف على صنعة الكاتب الدرامي نفسه . وأخيرا يتناول الباحث قضية موسيقى الشعر الدرامي ، وأوزانه المستخدمة . والباحث يعتقد أنها قضية من أعقد قضايا المسرح الشعري ، لأنها «لم تعثر بعد في شعرنا أو مسرحنا الشعري العربي على الإجابات والتحديات القاطعة» .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فتعنوانه «المسرحية في إطار الشعر العربي التقليدي» . وهو يقسم مسرحيات الشعر العربي التقليدي - تاريخيا - إلى مرحلتين :

الأولى منها تبدأ في (١٨٤٧) ، وهو تاريخ تقديم أول مسرحية حقيقية في الوطن العربي ، حين عرض هارون نقاش مسرحيته «البخيل في بيته» . وهو يسمى هذه المرحلة مرحلة البدايات المقطومة ، التي يبحث فيها عن جذور وطنية للمسرح الشعري التقليدي .

أما المرحلة الثانية فهي - كما يرى الباحث - مرحلة النضوج ، وهي التي بدأها الشاعر أحمد شوقي . ويدخل في إطارها عزيز أباطة . ومن هذا جذورها من الشعراء بمحاولات لا تحمل من القيمة أو الإضافات شيئا يزيد عنها . وفي مرحلة النضوج هذه ، تبلورت تجربة المسرح الشعري ، وتشكلت ملامحها لكي تصبح فنا مستقلا بذاته . ينتمي للأدب الدرامي أكثر من انتهائه للأوبريت . وعلى يد أحمد شوقي كانت البداية الحقيقية للمسرحية في إطار الشعر التقليدي ، فعمل يديه كان للشعر بعث جديد . وعلى الرغم من التزامه الشكل التقليدي ومعظم أدواته ، فقد تنوعت الموضوعات وعذبت المعالجة ، على نحو ترك آثاره العميقة الواضحة على شعراء ذوي وجود حقيق مثل علي محمود طه وناجي الجارم وأباطة . أما في مجال المسرحية الشعرية فقد كان عزيز أباطة

(صاحب الإنتاج الغزير المتنوع) أكبر المتأثرين . فقد أخذ كثيرا من سمات شعره وطريقته في التعبير والتأليف .

وفي الفصل الثالث والأخير من هذا الباب . المسمى «فترة الانتقال والطموح لمسرحية الشعر الحديث» . فإن الباحث اتخذ من الأدب على أحمد باكثير ممثلا لفترة الانتقال الطموح هذه إلى مسرحية الشعر الحديث . فقد استطاع باكثير من خلال احتكاكه بالمسرح العالمي وخصوصا شكسبير . أن يتعرف على أصول هذا الفن ، وأن يكتشف أسرار الصنعة فيه . متخذاً منه أداة للتعبير عن أفكاره على مدى خمسة وعشرين عاما ، أنتج فيها حشدا هائلا من المسرحيات . لقد اعتدى إلى أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعري الذي يتلاءم وطبيعة الدراما الشعرية . ويميل الباحث إلى اعتبار باكثير - وحده - بمثابة التجربة التي تظل لها قيمتها التاريخية باعتبارها الأولى ، دون أية تأثيرات مباشرة على التالين له . ذلك أن الباحث يعتبر أن الثقل الفني في المسرح الشعري ، التي تحمل الشرفاوي وعبد الصبور عبء ريادتها ، ليست تطورا متعمدا مقصودا لتجربة باكثير ، وإنما هي ثمرة تطور كل شمل الشعر العربي مثلما شمل الفنون جميعها ، نتيجة لعوامل حضارية وفنية متعددة .

ومن خلال دراسة نقدية لبعض أعمال باكثير المسرحية استطاع الباحث أن يثبت أصالة باكثير وريادته للمسرح الشعري الحديث ، فقد نجح باكثير في خلق لغة مسرحية جديدة عن طريق ترجمة «رومي وجروليت» لشكسبير ، وهو عمل كان باكثير يطمح إلى أن يحقق عن طريق ترجمته ترجمة شعرية ، بناء موسيقيا معادلا للنص الأصلي ، ومن ثم فقد لجأ إلى الشعر المرسل . أما مسرحية «إحنا تون ولوليت» فالباحث يرى أنها البداية الحقيقية للتأليف المسرحي الذي استخدم الشعر الحر ، وإن كان يأخذ على باكثير التزامه بوزن واحد في مسرحية من خمسة فصول (وهو شبيء أثقل كثيرا مما تشكله القافية في الشعر العمودي) على نحو جعل النغمات رتيبة ومسطحة وهزيلة التقفية ، حتى لتكاد تصبح نثرا . ومع ذلك فإن كثيرا من مقتضيات الحوار الدرامي الناضج قد توافرت في بعض مشاهد العمل .

والباب الثاني من الرسالة عن «فترة النضوج وتبلور الصورة في مسرحية الشعر العربي الحديث» ، وهو يحتوي على فصلين ، أولهما يتناول مسرحيات عبد الرحمن الشرفاوي الشعرية .

وتجربة الشرفاوي - كما يراها الباحث - تختلف اختلافا بينا عن تجربة شاعرين انجبا إلى المسرح الشعري ، هما إليوت وصلاح عبد الصبور ، فقد بدأ كل من هذين الشاعرين بداية غنائية قبل الانجاء إلى

المسرح . وأعطى كل منهما تراث الشعر اللذان أعمالا جليلة ومهمة . وقد احتوت هذه الأشعار الغنائية على عناصر درامية تمثل البذور الواعدة بالدراما . كما يمثّل فيها محاولة الخروج من إطار الذاتية أو الغنائية التقليدية : أما الشرفاوي الروائي والكاتب المسرحي . فقد بدأ روايا . وعلى الرغم من أنه كتب بعض القصائد الغنائية فإنها لم تكن تحمل وعودا بالدراما وإنما ترتد أصول التجربة المسرحية الشعرية لديه إلى تجربته الروائية . حيث يحمل الشكل الدرامي الكثير من ملامح الرواية . ويتأثر بيناتها . من كثرة التفصيلات ، واتساع رقعة الأحداث . والامتلاء بالجزئيات ، وتعدد الشخصيات .

وتشكل مسرحيات عبد الرحمن الشرفاوي الخمس تجربة كاملة منفردة من تجارب المسرح السياسي ، إذ هو يرتبط بقضايا المصير الوطني ، سواء كان موضوع المسرحية مستمداً من الواقع السياسي المعاصر مباشرة ، مثل : (مأساة جميلة) ، (وطني عكا) ، أو من التاريخ الإسلامي والعربي ، مثل : (صلاح الدين) (فأر الله) . ولعل أهم ما يميز مسرح الشرفاوي برجه عام هو تلك الروح الملحمية السائدة التي تظهر شخصيات المسرحية من خلالها (فوق العادة) ، كما يعكس بناؤه الدرامي خصائص تلك الروح بنائها ، من ميل للسرد الحماسي وحكاياته بشكل خطابي ، ومن تضخيم وتضخيم للشخصيات . ويعقد الباحث دراسة نقدية وافية لمسرحيات الشرفاوي ، وهي : (مأساة جميلة) ، (والتي مهران) ، و(وطني عكا) ، وفأر الله . وهي ثنائية تشمل مسرحيتين الحسين فالرا ، والحسين شهيدا) ، والنسر الأحمر (وهي ثنائية تقع في مسرحيتي النسر والغربان ، والنسر وقلب الأسد) . وغالبية هذه المسرحيات سياسية بالمعنى الشامل للمفهوم ، حيث تتخذ جميعها من قضية تحقيق العدالة محورا لها ، كما تتعد إلى حد كبير عن السطحية ومباشرة تناول ، بالإضافة إلى عمق تحليلها لأموم الواقع السياسية والحضارية ، وتأثيرها الكبير في وجدان الناس .

وإذا كانت هذه الرسالة منذ البداية تهدف إلى دراسة مسرحية الشعر الحر في مصر ، وتتحسس إرهابات البداية لهذا الجنس الأدبي منذ فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الأدب المصري والعربي ، وهي إرهابات لم تكن واضحة منذ البداية ، فإن الشاعر ، باقتزابه من المسرح الشعري لدى الشرفاوي وعبد الصبور وقبلها باكثير ، يكون قد وضع يده على البداية الساطعة لهذا النوع ، ويكون باقتزابه من صلاح عبد الصبور بصفة خاصة قد وصل إلى جوهر رسالته ، وهو الشئ الذي يصل إليه سريعا كل من يقرأ هذه الرسالة بروية ، فهي تبدو بجميع فصولها تمهيدا للولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعري والمسرحي على الأخص ، وهو موضوع الفصل الثاني من الباب الثاني ، وأهم فصولها على الإطلاق .



العصرية بالجو الأسطوري وما يحويه من شعار وطقوس . وقد توافرت لهذه المسرحية كل مكونات العرض المسرحي الشامل متألقة ، كى تخلق عملا أقرب ما يكون إلى الروح الملحمي .

وقد ألحق الباحث بالرسالة بعد ذلك دراسة للتجارب المتفرقة في مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر ، تناول فيها بالتحليل المتجمل مجموعة من الأعمال ، بادئا بمسرحية الحرية والسهم ، وحكاية من وادي الملح ، لمهران السيد ، ثم حمزة العرب ، محمد إبراهيم أبو سنة ، فالاستبداد لشوق حميس ، وأخيرا محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل .

وهو يرى في هذه مجموعة من التجارب المتفرقة واللاحقة للشرقاوى وعبد الصبور ، شدة التأثير بتجربة عبد الصبور المسرحية بصفة خاصة . وإن لم ترق - كما يرى - إلى منافسته أو مجاراته دراميا . فهي لا تلمح إلى عوالم درامية خاصة بأصحابها ، على الرغم من إيماءات متفرقة بهيوم اجتماعية وليست كونية . ولذا فقد بدت وكأنها نشأت من فراغ ، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث . فافتقدت صنعة الدراما ... !!

• • •

وبعد فالباحث على الرغم من تمتعه بموهبة الناقد المتأصلة فيه ، وفي عمق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة . لم يسلم من الوقوع في خطأ منهجي محوري ، نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التي يمكن أن يدركها القارئ المتخصص . فالباحث منذ البداية أهمل وضع تعريف محدد لمفهوم الحدائة كما يتصوره وكما تبناه في الرسالة . وبسبب ذلك رأيناه يتخطى بين الشعر الحديث والشعر الحر ، بين التجارب التقليدية في الشعر والتجارب التي خرجت على الشعر العمودي . ثم هو - من ناحية أخرى - لم يحدد منذ البداية أيضا هل تتوقف الحدائة لديه على الشكل أم المضمون أم على كليهما . وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف في مقدمة رسالته لمعنى التجربة الجديدة في الشعر المسرحي . لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها . ونتيجة لضبابية مفهوم الحدائة هذا في ذهنه (وهو ما وضع بعد ذلك في أن المقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد) . رجع بذاكرته إلى مرحلة البدايات المسرحية في مصر والعالم العربي . بحثا عن إرهاصات الشعر الحديث . ولذلك فقد استفذت هذه الرحلة التاريخية في البحث عن أصول المسرح الشعري بعامة طاقة كبيرة منه لم تكن الرسالة في حاجة ملحة إليها . وقد ترتب على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (باكثير) لم يوفه حقه من الدراسة ، برغم توافر مصادر البحث . وأحدثها رسالة ماجستير كاملة عن مسرح باكثير .

ويرى الباحث أن الشاعر وفق حين صاغ موضوع هذه المسرحية شعرا ، حيث تخلق اللغة الشعرية مجالا يحقق مستوى آخر من الإمتاع عن طريق إحداث تراكبات مطردة من النغم والإيقاع والصور الشعرية المتخيلة . وقد تناسب لغة الشاعر مع اللغة التي ينبغى أن تحدث بها كل شخصية في العمل . لأسيا الحلاج . وقد ساعد الشاعر فهمه وتذوقه لقاموس المنصوفة ومصطلحهم ورموزهم . ومن ثم فقد أفلح في نقل حالات الوجد والمكابدة لدى الحلاج .

وتتسمى مسرحية (مسافر ليل) إلى الكوميديا السوداء . ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مأساة الحلاج) في كون ظلال القهر جامعة هنا أيضا . ولكنه قهر سياسي يتناسخ في عالم (فانتازي) ، بحيث يحل متكررا أو متجددا في طغاة لايفرق بينهم سوى الأسماء : الاسكندر ، هانيبال ، تيمور لنگ ، هتلر ، جونسون ، موسوليني إلخ ... أما عن المدان وعن الضحية فكلاهما شريك في نفس الجريمة ، بمسك بطرف منها ، وقد أباح الشاعر لنفسه رخصا عرضية تمثلت في التزامه بفعلية بسيطة تعتمد على توالي الحركة والسكون ولكنها برغم بساطتها كانت شديدة الإيقاع . وقد نجحت في خلق مجال نغمي يسود العمل دون صراخ ، ولذلك نجحت اللغة في هذا العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص العرضية .

وفي مسرحية الأميرة تتكرر مجد تكرار مقولة القهر في لباس آخر ، فيها يشبه دراما من نوع خاص ، فهي أشبه بمجموعة من الطقوس في سحرها وغرابتها وأدواتها الفنية . والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا . وهي مسرحية سياسية تتخذ من ذلك القهر المزدوج قضية أساسية . ويرى الباحث أن الشاعر في هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوي ، مثلما تأثر بها في مسرحية (بعد أن يموت الملك) .

أما مسرحية (ليلي والمجنون) فالشاعر فيها يمس أحداث مصر وينض آلامها مسأ صريحا ، دونما التجاه إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ . والقهر هنا مزدوج كذلك ، فهو قهر على المستويين الاجتماعي والشخصي ، سياسيا وعاطفيا وهو المحصلة الحقيقية المحتمة لمناخ فاسد يعيشه أبطال المسرحية .

وعلى المستوى النقدي تثير هذه المسرحية قضية مهمة هي قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر ، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه ، وبين اللغة الشعرية المستخدمة في الحوار ، وهي ازدواجية لا نجدها في حالة الموضوع التاريخي أو الخيالي المعالج شعرا .

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى العالم السحري في مسرحية (بعد أن يموت الملك) ، مخالفا فانتازيا جديدة تخرج فيها الدلالات والوسائل

عالم صلاح عبد الصبور المسرحي عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به ، لعل أولها أنه يعد تطورا حقيقيا للدراما في قصائده الغنائية ، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحي في قصائده : طفل ، وشتق زهران . مثلا ، أو الطموح الدرامي المبكر سميا وراء الحكاية الشعرية ذات الحبكة القصصية ثم التطلع القديم إلى الصوت الجماعي والشغف به ، ذلك الذي تبلور فيما بعد في كورس العامة والمنصوفة ، وفي الراوي ، وفي التزيمة الطقسية للنساء مجتمعات . والسمة الثانية لعالم الشاعر هي انتقال المزاج النفسي مع تطوره موضوعيا من الشعر الذاتي إلى الدراما الشعرية ، هذا المزاج الحافل بمشاعر الحزن والاعترا ب والوحدة وضيا ب الصوت المنفرد ، واللجوء - كحل - إلى التوحد بالذات . أما السمة الأخيرة لهذا العالم فهي بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطر على التجربة المسرحية . بحيث إن جميع الأعمال تعد تنويعا على ذلك الموضوع ، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية . أما إذا اتخذ مغزى ميتافيزيقيا ، فإن المصطلح الدال عليه يصبح الشر ، من حيث كونه طرفا في معادلة الصراع الحياتية ، وحدا مواجهها لحدها الآخر وهو الخير ، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض تأرجعا بين الحدين أو انتصارا لأحدهما .

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك في تحليل أعمال عبد الصبور المسرحية ، بادئا بمأساة الحلاج ، بوصفها أول عمل مسرحي شعري للشاعر .

والحلاج عند عبد الصبور كان مجاهدا اختار عذابه ، وعرف بوعى تام أرض جهاده ، ووعى ظروفه ، قبل أن يقدم عليه . وهو رجل يرى الكون مجبولا على الخير ، كما يرى روح الإنسان بعضا من روح الله وقبسا من ذاته . ومن ثم فالشر في المقابل ، أرضى ، يراه قهرا من صنع الإنسان وفعل يده ، ومن ثم فإن خلق المجاهد يحثه على محاربه ويدفعه إلى محوه ، من حيث هو تشويه لكون الله المجهول على الخير . وهنا يكن الخلاف الحقيقي بين شخصية الشبل المتصور وبين الحلاج ، إذ أن الأول يرى إنسان الدنيا مسيرا ومبتل بشر مقصود ومتعمد . ولذلك فإن رؤية الحلاج تدفعه إلى الفعل بوصفه مندوب العدالة الإلهية على الأرض . أما رؤية الشبل فتلجته إلى الصمت ، والهجرة عن الدنيا ، واعتزال الناس .

والشيء اللافت في معالجة عبد الصبور لهذه الشخصية وظروفها - كما يرى الباحث - هو محاولة (التعصير) الناجحة التي قام بها . واكتشافه لطواعية الفترة والرجل والناس لتقبل التحميلات المعاصرة واحتوائها . وفي نفس الوقت تقبل العقل المعصري لكل ذلك بما يقطع بأن التاريخ يتكرر ، والزمن يعاد . والقهر - بشئ تنويعاته - قائم ما وجد الإنسان .

الآخرين حاجة أنها لا ترقى لمناقشة الشاعر الكبير فيه إجحاف بأصحاب هذه التجارب ، فن البديهي أن الشاعر المبدع ربما لا يضع في ذهنه فكرة المناقشة هذه كمتغير أصيل في عملية الإبداع . بالإضافة إلى أن مبدأ النسبية ليس هو المقياس الحقيقي للحكم على التجارب الإنسانية . وكان الأجدر بالباحث أن يدخل هذه المسرحيات في صلب رسالته بدلا من تسليط ضوء ضعيف في آخر الرسالة عليها .

تسهم في تجربة الشعر الحر مسرحيا ؟ وقد شغلت تجربة الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور بعظمتها وشموعها الباحث . فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها بأنها تفتقر إلى صنعة الدراما . وأنها أعمال لا ترقى إلى المناقشة . مع تأثرها الشديد به . وذلك بعد دراسة أقل ما توصف به أنها سريعة . على الرغم من وجود مجموعة من الرسائل الجامعية التي تناولت هذه الأعمال بالتحليل العميق . وأخيرا فإن المصادرة على تجارب

وحين وصل الباحث إلى الباب الثاني إذا به يقطع بأن الشرفاوى وعبد الصبور ليسا تطوراً لباكتير ، إذ أن تجربة باكتير فريدة ، وأن الشعراء الكبارين وما أضافاه من إسهامات إلى المسرح الشعري في مصر إنما كانوا متأثرين بحركة تغيير شاملة في الفن والأدب العربي . بل في النهضة الحضارية بعامه . فما الحاجة إذن لدراسة باكتير ؟ وما الحاجة - من باب أولى - إلى دراسة المرحلة السابقة على باكتير ، مادامت لم

# مفهوم البطل التراجيدي

## في المسرح المصري المعاصر

والرسالة التالية التي نعرضها في هذا العدد ، هي رسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث أحمد العشري إلى أكاديمية الفنون ، وموضوعها « مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر ، في الفترة من سنة ١٩٥٨ في بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين » . وتتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول . وقد اختار الباحث خمسة من كتاب المسرح هم :

« رشاد رشدي » ، و « ألفرد فرج » ، و « ميخائيل رومان » ، و « عبد الرحمن الشرفاوى » ، و « صلاح عبد الصبور » ، تناول بعض أعماقهم بالتحليل والبحث في الجذور الأوربية فيها .

مضمونها بالإحساس التراجيدي ، إحساس الإنسان بالمعاناة والألم .

وقد تناول الباحث من بين ما تناول في هذا الفصل أيضا المسرح المصري المعاصر ، فدرس المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، وما أسهمت به في تحديد المضمون العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة الذين اختارهم ، فدرس نماذج من أعماقهم ، ورأى أن تلك المتغيرات هي التي أدت - خصوصا في فترة الستينات بسلباتها السياسية - إلى ازدهار لون جديد على المسرح المصري وهو المسرح السياسي ، حيث لجأ الكتاب إلى الرمز أحيانا ، وإلى الإبعاد الزمني واللجوء إلى التاريخ والتراث أحيانا أخرى ، بسبب الظروف السياسية السائدة . ولكن الباحث أشار إلى أن المسرح السياسي أيضا - كشكل فني مسرحي - لم يكن شكلا مصرياً أصيلاً ، فقد اعتمد في هذا على المسرح الأوربي .

أما في الفصل الثاني فقد تناول الباحث نماذج من المسرح المصري المعاصر ، وعلى وجه التحديد من المسرح النثري ، فركز على بعض أعمال رشاد رشدي وألفرد فرج وميخائيل رومان ، ورأى أن البطل المأساوي عند رشاد رشدي إنسان عادي ، ليس ملكاً أو إلهاً أو نصف إله ، بل هو بطل حديث بمعنى الكلمة ، ومع ذلك فهو بطل أرسطوي فيما يتعلق بالحفظ المأساوي ومسئولية البطل عن هذا الخطأ ووعبه

إسلامياً ، هو بطل تراجيدي بالمعنى الكامل من حيث المفهوم الأرسطوي للبطل ، سواء في نقطة ضعفه الأساسية ، أو في خطئه المأساوي وسقوطه الحتمي نتيجة هذا الخطأ ، وأن هذا القول نفسه ينطبق أيضا على « مأساة الحلاج » ، و « صلاح عبد الصبور » .

وفي الفصل الأول استعرض الباحث مفهوم البطل المأساوي والتغيرات التي طرأت على هذا المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر ، ونظر فيه للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبي ، إلى أن وصل إلى العصر الحاضر ، مع التركيز على التغيرات التي طرأت على المفهوم الأرسطوي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ومن هنا انتقل الباحث إلى دراسة البطل الحديث في المسرح المعاصر ، فخلص إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة في التراجيديا والبطل التراجيدي ، باعتبار أن البطل إفراز واقعه ، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة والظروف الحضارية ، إذ المأساة في العصر الحديث لم يعنفا ذلك المعنى الديني العميق ، ومن ثم فقد حل الإنسان العادي محل البطل الأسطوري بسبب ظهور الطبيعة والواقعية وعلم الاجتماع وعلم النفس والتغيرات الحديثة ، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات الدينية . وكل هذه العوامل هي التي أدت إلى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامي الحديث بالمفهوم الذي يختلف عن مفهوم أرسطو ، في نفس الوقت الذي تحتفظ فيه التراجيديا الحديثة في

وفي مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فترة تفرز بطلها الخاص بها ، بفعل العوامل الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والفكرية السائدة ، كما ذكر أنه من خلال تحليله لأعمال المسرحية موضوع الدراسة اتضح أن البطل في المسرح المصري - برغم تأثره بواقعه - لم يكن للأسف يطلا مصرى خالصا ، وذلك بفعل مؤثرات أجنبية ظلت واضحة قوية ، أرجعها إلى عشرات من كتاب المسرح في أوروبا وأمريكا وروسيا ، منهم مولير وراسين وكوري وشو وتشيكوف وآزول هيلر وأونيل وإيسن وبوت وتينس وويليامز وغيرهم ، كما أشار إلى تفاوت التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر ، حسب الثقافة والميول والاتجاهات الفكرية . والسياسية لدى كل منهم . وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير العالمي في كتاب المسرح المصري قد امتد بوضوح إلى ما يسمى بالدراما الإسلامية ، ممثلة في « الحسين » ، و « الحسين شهيد » ، و « عبد الرحمن الشرفاوى » ، و « مأساة الحلاج » ، و « صلاح عبد الصبور » ، على الرغم من الاختلاف الواضح في المفاهيم الدينية بين العقليتين المسيحية والإسلامية ، وخصوصا فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية والثواب والعقاب ، وهي مفاهيم تعد محورية في نظرية أرسطو للدراما . ولكن الباحث يرى أن الاختلاف في هذه المفاهيم لا يمنع من مناقشة الأعمال الثلاثة التي اختارها مما يسمى بالدراما الإسلامية ، على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا ، كما رأى أيضا أن البطل عند الشرفاوى ، وإن يكن

به وحنينة سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا .

وعندما انتقل الباحث إلى ميخائيل رومان وجد أن الجذور الأوربية تؤكد وجودها عنده ، وإن اختلفت هذه الجذور عن الجذور التي تغذى مسرح رشاد رشدي ، إذ الصورة عند رومان بدخل فيها عاملان : أولها تأثره بالمسرح الأوربي والغربي دون عودة إلى الماضي البعيد ، إلى أوسطو أو شكسبير أو راسين وأمثالهم ، والعامل الثاني هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بوعي سياسي جعله ينسج مسرحياته بنهايات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربي ، حيث إن هذه النهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماتها أو معطياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا في ضوء الوعي السياسي الذي يميز أكثر أعمال ميخائيل رومان .

وقد رأى الباحث في دراسته لألفرد فرج أنه قد عاد إلى المسرح الإغريقي والمسرح الكلاسيكي بصفة عامة ، وذلك من خلال تناوله مسرحية الزير سالم . حيث إن البطل مأساوي ينبع من صلب التراث العربي ويتحرك من خلال قصة تناوفا التراث الشعري والشعبي . ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدي للبطل المأساوي ، الذي لا يعد عند أرسطو إنسانا عاديا . بل هو أكبر من الحياة على حد قوله . فالزير سالم من أسرة حاكمة ، وهو يعاني من نقطة ضعف أساسية هي الغرور بمعناه الإغريقي . وهذا الغرور يدفعه إلى محاولة المستحيل . ففي انتقامه لمقتل أخيه كليب . يشن حربا تؤدي إلى مقتل الآلاف دون أن يربو ثأره ودون جدوى . تماما كما فعل أجا ممنون . ويصل الأمر بالزير إلى أن يفقد برأته الأولى . ويدرك فراغ انتقامه من المعنى . ولكن هذه النتيجة - كما يحدث في المسرح الكلاسيكي بصفة عامة - تأتي متأخرة . بعد أن يكون البطل المأساوي قد ارتكب الخطأ الذي لا يمكن الرجوع عنه . فيصبح من الختم عليه أن يدفع ثمنه .

وأما الفصل الثالث فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعري . ورأى أنه على الرغم من أوجه الخلاف الرئيسية بين المسرح النثري : فإنه - فيما يتعلق بالمسرحيات التي تناولتها الدراسة على الأقل - يرتبط بتراث ديني صرّف . وأن استغلاله الفني أكثر من حلم ، لأنه على الرغم من الدراسات الكثيرة التي كتبت عن المسرح الإسلامي . والتي تعرض الباحث لعدد كبير منها . وعلى الرغم من الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية مثلا - عند اليونان عنه عند المسلمين . وتغير مفهوم الصراع تبعاً لذلك في الثقافتين . فإن أعمال عبد الرحمن الشرقاوي ممتلئة في «الحسين فالرا» و«الحسين شهيدا» وأعمال صلاح عبد الصبور ممتلئة في «مأساة الحلاج» . لتؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربي : إذ إننا في مواجهة لتفسيرات النقدية لهذه الأعمال . باعتبارها نواة حقيقة لمسرح إسلامي - وهي حقيقة تجد في هذه الأعمال - بالقطع ، ما يكفي من الدلائل والبراهين لتأكيد هذا - نستطيع دون حرج ، ودون أن ننقص من قدر هذه الأعمال فيها ودنيا ، أن نفسرها باعتبارها نماذج ناضجة للشكل الفني كما عرفه كتاب الغرب للمسرح الأوربي . وقد وازن الباحث بين شخصية الحسين في مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي وشخصية بيكيت عند كل من أنوي واليوت .

أما مأساة الحلاج فقد رأى الباحث أنه على الرغم من أن قصة معاناته وسقوطه - كما صورها صلاح عبد الصبور - تدخلنا عبر أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القديس الذي يعتمد عن مدارج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور قد نجح في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي ، يقترب كثيرا من البطل المأساوي الغربي . ثم قارن بين الحلاج عند صلاح عبد الصبور والحسين عند عبد الرحمن الشرقاوي من

حيث نقطة الضعف في شخصية البطلين ، وهي إساءة اختيار السلاح الذي تسلح به كل من البطلين في صراعه ، ففي حين تسلح الحسين بسلاح الشرف الذي لم يعد ذا فاعلية - كما كان من قبل في عصر النبي ﷺ والخلفاء الراشدين - تسلح الحلاج بالكلمة في عالم لا يتورع السياسة فيه عن استخدام أي سلاح مها بلغت خسته في سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ، ومن ثم فقد انتصرت السلطة على كل منها في صراع محتوم النهاية . وقد أشار الباحث إلى أن ازدواجية نهاية الحلاج - المتمثلة في أن لحظة سقوطه هي في نفس الوقت لحظة سموه وتحرره من قيود الجسد - لا تغير من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفريق بين مستويين : المستوى الصوفي والمستوى السياسي . وقد كان مستوى الصراع الذي واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .

وفي ختام الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصري وإنجازاته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ، فلا يعيب المسرح المصري اعتياده حتى الآن - على الأقل - على أصول أوربية ، لأن المسرح المصري في نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن ، سواء في مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولكنه اعتمد على أصول أوربية ، نهل منها هؤلاء الكتاب جميعا بسخاء . ولا يبيهم في ذلك أنهم استفادوا من التراث الأوربي الذي سبقنا ، وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهبهم الفنية لأصيلة . كما أننا - كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمي في أوروبا وأمريكا - لسنا أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، بل المهم أن نتعلم وألا نتوقف في سعينا نحو إقامة مسرح عربي خالص .



## هذه المجلة ونقادها

### ماهر شفيق فريد

الأدباء من قديم قيلة شكسة نكدة . تولع بالملاحاة والخصومة واللدد . وتفتش فيها أدواء الترجسية والسادية والمازوكية (وقد تتجاوز في الصلر الواحد) . وكثيرا ما تكون الغلبة فيها لوى النفس على محبة الحق .

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القيلة : فيه من فضائلهم شئ ، ومن رذائلهم أشياء . إنه في العدد الرابع من مجلة «فصول» يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويوجه إليها عددا من الاتهامات . ويتبين في النهاية أنه غاضب من أمرين : (الأول) أن المجلة في قوائمها البيبلوجرافية أغفلت ذكر كتابين له . (الثاني) أن أحدا - فيما يلوح - لم يدعه إلى الكتابة فيها . وأنه يرياً بنفسه - نعم الكبرياء ! - عن الدخول في الجاهات والشلل التي تحيط بها !

هو على حق في شكواه الأولى . ولكنه ليس على حق في الثانية .

وقوائم المجلة البيبلوجرافية غير مرضية . يتجاوزها الإفراط من جانب والتفريط من جانب آخر . هي أحيانا ما تذكر أعمالا لا تقع - بالمعنى التاريخي الدقيق - في نطاق الحقبة التي تعلن أنها تغطيها . ثم هي - في أحيان أخرى - تغفل ذكر أعمال تنتمي - مهما يكن رأينا فيها - إلى هذه الحقبة . من الناحية التصنيفية على الأقل . من هذا القبيل كتابا الأستاذ عطية : «أدب أكتوبر» و «أضواء جديدة على الثقافة العربية» .

لكنه يخطئ حين يتحدث عن الشلية في مجلة تشق طريقها في الصخر ، ويقضي العاملون فيها - وهي كلمة حق ينبغي أن يقال - ليال طولا في الإعداد والإخراج والتنفيذ ، ثم لا يتألم من ثواب غير تعالى أصوات الصحف بالشكوى من «نقاد السيميولوجيا والهرمنيوطيقا» ، والتقدات غير المشولة على قارعة المقاهي والجلسات والندوات ، والدعوة إلى تغيير سياسة المجلة من أساسها .

ولنلق نظرة على ما يسوء الأستاذ عطية في المجلة لنرى ما إذا كان محقا في شكواه ، فعندها أنها «تجاهلت الواقع الأدبي بكل ما يحور به من نقد وإبداع» . وينظر المرء حوله - متأثرا بهذا التفاؤل - إلى هذا الحصاد الوفير من النقد والإبداع الذي تحور به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا القليل مما يستحق اسم الإبداع ، والأقل مما يستحق اسم النقد . إنما هي صحراء ثقافية تترامى على امتداد النظر ، ولا يثبت فيها إلا بضعة أحواد في الخلاء ، وتكاد - لولا أنه لا يقنط من رحمة الله إلا القوم الكافرون - أن ترمى بالمرء في مهاوى اليأس والإحباط .

لكننا نسلم - جدلا - بأن هذا الذي يظهر الآن في أسواقنا الثقافية إبداع ونقد . ونسأل : هل أغفلته المجلة ؟ إنها منذ عددها الأول تخصصت نسبيا للواقع الأدبي ناقشت فيه أعمالا لأمل دنقل . وجبرا إبراهيم جبرا . وغادة السمان . ونجيب محفوظ . وحسن حنظل . وأدونيس . وزكي نجيب محمود . وسعد الدين وهبة . ومحمد كمال محمد . وفاروق خورشيد . ونبيلة إبراهيم . وخالدة سعيد . وعلى عشري زايد . والطبيب صالح . وموريس أبي ناضر . وعبد الفتاح رزق . وإدوار الحراط . وعلى شلش . إلخ ...

ألا بشكل هؤلاء جميعا - على اختلاف مذاهبهم - جزءا من الواقع الأدبي ؟ ألا يمثلون رفعة واسعة بما يكفي لأن ينشئ عن المجلة تهمة التحيز لاجتاه بعينه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبي في العدد الأخير من المجلة - حيث إنه لا يمكن أن يكون الناقد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته - وفيه دراسات عن صلاح عبد الصبور . وأحمد رامى . وفوزى العتيل . وسعدى يوسف . وأحمد دحبور ، والبياتي . وممدوح عدوان ، وعبد العزيز المقالح . ومحمد أنى سته . وسلمى الخضراء الجيوسي . وأحمد مستجير .

ويخرج الأستاذ عطية عن حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب : «تبدد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضخمة لا تقول شيئا» . أحقا لا نقول شيئا هذه الدراسات المطولة التي سفع كاتبوها - أو أغلبيهم - عرقا ودعما ودما ؟ إما أن يكون هؤلاء الكتاب - وجملهم من أساتذة الجامعة الذين أفنوا عمرهم في التفكير والقراءة والكتابة - لا يعرفون ما يخرج من رءوسهم . أو أن يكون الناقد لا يعرف ما يدخل رأسه . والاحتمال الثاني - كعباً على الأقل - هو الأرجح . ويعود الناقد فيشكو من «خلو المجلة من النقد التطبيقي تقريبا» . كأنما الدراسات التي أوردناها - وغيرها دراسات عن شوقي . والشاوي . إلخ ... - ليست نقدا تطبيقيا . وكأنما إرساء الأسس النظرية لكل نقد مقبل ليس ضرورة أساسية . يحتملها تطور العلوم الإنسانية في عصرنا . ويزيدها ضرورة - في حالتنا - أن الأعمال التي تتناول نظرية النقد في أدبنا العربي أقل كثيرا من النماذج التطبيقية .

ويحمد الأستاذ عطية إلى تلك الرطانة الأيديولوجية التي عرفناها وملئناها حين يكتب - مدينا نفسه قبل المجلة : «نتج كل هذا عن صدور المجلة من منطلق يضع نفسه فوق النقد والنقاد . ويبغى تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية . وعزل النقد الأدبي عن جمهوره . ونفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع . وإنكار دور النقد في التوصل بين الأدب والقارئ . متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية» . أفلمح إن صدق . لكنه ليس بصادق . ولنفحص دعاواه واحدة واحدة :

عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية : المصطلح أمر لا غنى عنه في الدراسات الإنسانية كما في علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء . لأنه عون على الدقة والتحديد . لا بل هو السبيل الوحيد لقول الشئ بالطريقة الصحيحة . التجريد : أيضا جزء أساسي من أى فكر فلسفي ونقدى . شريطة ألا يفقد اتصاله بالآثر العيني المنقود . وقد رأينا المجلة - في دراساتها - تزواج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية . شكلية : كلمة حق أريد بها باطل . فإنما تعنى المجلة بالشكل بمعناه العميق الذي أرسته نظريات النقد الحديث . لا بمعنى الطلاء السطحي البراق المنفصل عن مضمونه .



• نفي الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع . . أيقول هذا حقاً من أضع على قسم « الاتجاه الاجتماعي » من العدد الثاني . حيث نجد أبحاثاً لصبرى حافظ . وجي بوريللي . وجابر عصفور . ولوسيان جولدمان ؟ من حق الأستاذ عطية أن يختلف مع المنظور الاجتماعي الذي تنطلق منه هذه الأبحاث . أو بعضها . ولكن ليس من حقه أن يتجاهلها وهي ماثلة للعيان . تغطي حوالى خمسين صفحة .

• إنكار دور النقد في التوصل بين الأدب والقارئ . ماذا تكون أبحاث المجلة إذن عن دراسة علم الرموز (السيمبولوجيا) وعلم التفسير (الهرمينوطيقا) إن لم تكن محاولات معيقة لاستكشاف عملية التوصل . وأبعاد العلاقة بين القارئ والنص ؟

• وأخيراً بشكر الأستاذ عطية من أن المجلة « استغرقت في لغة المعاجم والنقل من المراجع والمصادر الأجنبية . دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات » . هذا إلقاء للقول على عوايته . لا يؤيده دليل . ويترك ضلاً من الشك على جدية الناقد . « دون استيعاب » : هذا يعني أن تناول كتاب المجلة لأبحاثها النقد الغربي جاء مبسراً قطعياً . بعوره الخلل . « دون ترجمة جيدة للمصطلحات » : لا يقدم الناقد مثلاً واحداً لهذه الترجمات التي لا يرضى عنها . ولا يعرض أى بدائل لها . كلامه إذن يُقربدى شكلياً - بالمعنى السيئ - هاتين الكلمتين - ولا يستحق عنه الرد عليه .

وأدع كلمة الأستاذ عطية إلى كلمة الأستاذ فؤاد دواردة . وهي - في محملها - أكثر توازناً . وأقرب إلى الإنصاف . وأدنى إلى حسن الإدراك . ولكنها تقدم لفتراحاً لا تروى مقراً من الاعتراض عليه . إنه يريد للمجلة أن « تصدر شهرية » . وفي حجم أصغر . وبسر أقل . « مطلبه الثالث كلنا نتمناه . والثاني قابل للنقاش . ولكن الأول مدعاة للاعتراض . أى منا - ومشاكل الحياة اليومية تستغرقنا جميعاً - يستطيع . في شهر واحد . أن يكرس لمقاله من الأناة والتدبير والتجويد ما يجعله لافتاً بالظهور على صفحات « فصول » ؟ ليكن في تجارب السابقين لنا عدة . مجلة « ذا كرايرون » (المعيار) التي كان يحررها ت . س . إليوت ما بين ١٩٢٢ و ١٩٣٩ كانت تصدر فصلية . ثم عدل بها المحرر فترة قصيرة إلى الصدور شهرية . ولكنه ما لبث أن عاد إلى الشكل الفصلي . لأنه وجد أن الكاتب بحاجة إلى وقت كاف للتفكير والمراجعة والتحكيك قبل أن يخرج بمقوله على الناس . ولو كان هذا المقال مراجعة وجيزة في باب عرض الكتب الجديدة .

ليس معنى ما سبق أن أجد المجلة فوق النقد . أو أن كل ما نقوله حق لا ريبه باطل من أمام ولا من خلف . فإن لي عليها بضعة ملاحظات : في العدد الأول - مثلاً - يكتب الدكتور صلاح فضل عن « إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل » . واستخدام كلمة « إنتاج » ترجمة لكلمة Production وإن كان هو الاستخدام الشائع بين كتب المجلة جميعاً - غير مرض . وربما كان الأفضل أن تترجم إلى « حصول الدلالة » . أو « تحصيل الدلالة » . على نحو ما اقترح الدكتور شكرى عباد يوم في ندوة كنت من حضورها .

وفي العدد الثاني ترجمة لمقال ج . بوريللي عن « اجتماعية الأدب » . وأخرى لمقال لوسيان جولدمان عن « علم اجتماع الأدب » لا تذكران اسم المترجم . فلا ندري من نقول : أحسنت أو أسأت .

والدكتور محمود عباد في مقالته « الأسلوبية الحديثة » يترجم مصطلح Register إلى « السجل السياقي » . وعندى أن « العرف » أدنى إلى الوفاء بما تعنيه الكلمة .

والدكتور شكرى عباد في مقالته « موقف من البنيوية » يترجم عنوان كتاب إيمون المعروف Seven Types of Ambiguity إلى « سبعة ألوان من تعدد المعنى » . والأفضل « سبعة ألوان من الإبهام » . حيث إن « تعدد المعنى » أولى بأن يدخر لكلمات من قبيل Plurality أو Multiplicity of Meanings وما أشبه . والدكتور لويس عوض في ندوة العدد الرابع ( « اتجاهات النقد الأدبي » ) يقول إن رشاد رشدي « كان يدعو علناً للتأثرية » . وليس هذا حقاً . فقد كان مندور - لا رشاد رشدي - هو الأقرب . في مرحلته الأولى . إلى النقد الانطباعي الفرنسي . في حين كان رشاد رشدي - حوارى إليوت - داعية إلى الموضوعية . وسامى خشبة في مقالته عن رواية « رامة والتنين » يكتب : « لا يكفى القول بأنها لازمين » وصوابها : لازمان .

والدكتورة هدى وصي تترجم عنوان مسرحية راسين Bagazet (تنهجهاها المجلة خطأ Bajazet) إلى « مجازيه » . وإنما صورتها العربية : بايزيد . على نحو ما ترجمها بسم محرم (مسرحيات راسين . جامعة الدول العربية . المجلد الثالث . دار المعارف) .

وفي العدد الثالث يترجم الدكتور جابر عصفور ( « نقاد عجيب محفوظ » ) عنوان كتاب كرسوفر كودويل Studies in a Dying Culture إلى « دراسات في ثقافة ميتة » . والأدق : ثقافة تختصر . ويسمى C. G. Jung . س . ج . يونج . والصواب ك . ج . يونج . حيث إن اسمه الكامل هو كارل جوستاف يونج

والدكتور رمسيس عوض في مقالته عن « أرويل » يرسم اسم الرواى البريطانى Evelyn Waygh على أنه « إيفلين فوه » . فم هذا النطق الجرماني الذي ينطق حرف u على v . والرجل يدعى - ببساطة - إكلين دوه ؟

وبكتب رمسيس عوض : « كما يصف إطرء كارليل على مبدأ القوة » والصواب حذف « على » إذ لا موضع لها هنا .

ويرسم اسم الشاعر الفرنسي Villon على أنه « فيلون » . وصواب نطقه « فيون » .

وتمت خطأ مطبعي في نفس الصفحة بحيل اسم مجموعه د. د. نوريس القصصية «الضابط الروسي وقصص أخرى» إلى «الضابط الروسي» . كما بحيل «أوتو كينستلر» إلى «أوتو ليستلر» .

والدكتور إبراهيم حمادة في ترجمته مقالة رينيه ويليك «اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين» بترجمه Thomism (أي فلسفة القديس توما الأكويني) إلى «التومية» . وقد جرى العرف على ترجمته بـ «التوماوية» . لا تريب لدى على ترجمته . شريطة أن يكون واعيا بالترجمة السابقة . وتنبه من الأسباب ما يدعو إلى الخروج عليها .

وفي العدد الرابع يترجم الدكتور محمد زكي العشماوي «أزمة الشعر في العصر الحديث» بيت إليوت من قصيدة «الرجال الجوف» .

إن Headpiece Filled with straw, Alas!

ترجمي جميع . يا للأسف . كما ترجمي حشية مبيتة بنش . والواقع أن كلمة headpiece لا تعني «حشية» وإنما تعني «غطاء للرأس» . و (وهذا معنى قديم) «خوذة» . و (بإعلامية) «رأس» أو «محا» وهو المقصود هنا . ومن ثم تكون الترجمة الصحيحة :  
لقد حشيت رؤوسك قش . وأسفد !

وفي ندوة العدد «قضايا الشعر المعاصر» يترجم الدكتور عز الدين إسماعيل بتقبل فكرة أن «القرن الثامن عشر» لغة التخلف الأدبي «وبرغم أنه لا يحدد» في أي بلدان . فإنه على . يبدو يعني «أدب العربي» . هي قرية يعني دحضها . أبقال عن عصر أنجب يوب والدكتور صمويل جونسون في إنجلترا . وقولتير وبسكال وروسو في فرنسا . وجوته في ألمانيا . إنه عصر خلف أدبي ؟ وما يكون التقدير إذن ؟

والدكتورة فريال غزول في مقالتها عن سعدى يوسف تكتب : «إننا عندما نتحدث عن هذا الصديق متشدين ... فإننا نكون قد أفرطنا فيه» والنصواب فرطنا .

واعتماد عثمان نسي كتاب الدكتور محمد مندور «في ميزان الحديد» وصوابه : «في الميزان الحديد» .

والدكتورة هدى وصي نسي ديوان صلاح عبد الصبور «أشجار الليل» وصوابه : «شجر الليل» .

وأحمد محمد عطية يكتب : «أكتأبنا بأخبار إغلاق المحلات الثقافية .. واستبدالها بمجلات لا تبيع ولا توزع» . وهذا عكس ما يقصد . والنصواب : «استبدال محلات لا تبيع ولا توزع بها» . إذ أتبنا ندخل على المزوك .

ويكتب : «إمكانيات لم تتوفر من قبل لجهة أدبية مصرية» . وصوابها - إن أردنا الدقة - «إمكانات لم تتوفر» .

ليس من العسير أن تصوب مثل هذه الأخطاء اللغوية في مجلة رئيس تحريرها . ونائب رئيس التحرير . من أساتذة الأدب العربي في اثنين من أعرق جامعاتنا . لكن هذه الملاحظات كلها لا تعدو أن تكون هوامش على متن المجلة . أما المتن ذاته فهو إنجاز كبير جدير بكل تقدير . تتجاوز فيه غزارة العلم ورهافة الحس وبقطة التفسير . ويغزو العقل والقلب والخيال .

إن مجلة «فصول» هي أول مجلة «منحصرة» تصدر في بلادنا منذ توفقت مجلة «المجلة» - ومن قبلها مجلة «الكاتب المصري» التي كان يحررها طه حسين - عن الصدور . ولقد ذكر التاريخ الأدبي في المستقبل أن هذه المجلات الثلاث هي أعلى نقطة بلغتها الصحافة الأدبية في بلادنا . وأنها تملو على مجلات أدبية أخرى بمنزلة تصدر - أو كانت تصدر - في أجزاء أخرى من الوطن العربي .

بين - في غير مجلة «فصول» - بعد المرء مقالات من طبقة «موقف من النبوية» للدكتور شكري عياد ؟ ولا أذكر مقالات عز الدين إسماعيل عن «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» أو جابر عصفور عن «أفئدة الشعر المعاصر» حتى لا أنهم بمجاملة تحرير هذه المجلة . أو عما هو أسوأ من عدمه .

يشكون من صعوبة النشر في مجلة «فصول» . وحق أنه صعب . ولكن متى كان النقد تلبية نسل القارئ . وترجمة لأوقات الفراغ . وعملًا يسيرًا لا يستدعي كتابة جهدًا . ولا يكاف قارئه مشقة ؟

قبل لأي تمام - والنقصة معروفة مشهورة - لم لا نقول ما يفهم ؟ فأجاب : ولم لا نفهمون ما يقال ؟ وقيل للوكتر : يشكو البعض من أنه قرأ رواياتك ثلاث مرات ولم يفهمها . فكان جوابه : ليقرأها مرة رابعة !

خلاصة القول - كما كتب الدكتور عز الدين إسماعيل في افتتاحية العدد الثالث : «إننا نواجه مازق الفكر ومازق اللغة في آن واحد . ولكننا على غير استعداد لتعاشي المغامرة إيثارا للسلامة» .

أجل ! فلنعش في خطر . ولنن مدتنا على بركان قيزوف . ولترسل سلطانا إلى بخار جديدة ! بخار

.. لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران



وزیر فرهنگ و صنایع

# مختار من الشعر العربي القديم

## الرجل

### للأبجد الرأسي

فني كانه يدينه الخفي من صديقه  
فني لدليد المال با ولدري  
فني كانه يعطي السيف في الدرع حقه  
وهو من وجهي انني سوف اكني  
اذا ما هو استغنى ويغده الفقر  
به جنوة انه ناك مالد ولا كبر  
اذا ثوب الدامي، وكشفت به الجزر  
على اثره يوما، دانه نفسي العمر



الرجل

### للحبيب ناسبه المازني

اذا هم ألقى به عينيه غزوه  
ولم يكثر في هاهنا غدرنه  
وأعمره به ذكر الحواشي جانبا  
ولم يرمه إلا قائم السيف صاحبا

## الرجل

### لذي الدصبغ العدواني

عنه يؤوسى إذا ما خفت به بلد  
والله لو كرهت نفسي مضاجعت  
هونا قلت بوقاف على الهوى  
لقلت أذكره منى لا : بيتي

## هوى نجننا

### للحبيب الفخار

سألتك أنه كيف منه ، فقلنا  
منه يوم أصابنا حديث  
به هوى نجنه ، فليكن يكونه  
الدهر ، فقلنا لربيه نكته



وكله البهائم لتعقل

لذي تمام

ينال الفنى به عيشة ، وهو حاصل      ويكدي الفنى به دهره وهو عالم  
ولم كانت الدار زاهية تجري على الحيا      صلكه إذا به مهله البهائم

شبيه الدنيا

للمنى

وسبه الشئ منجذب إليه      واسبها به غنا الطعام  
ولم لعل لا ذو مل      لعل البهى واغظ النام



الرشف كينفع يوم ردى

لذم ضيف الطوية

فبتنا نوليه الحى ، لادنه موم      ولا نحه بالذعداء مقله به  
و ما بت يميننا ساطع الطل والذى      به الليل بردا يمينه عطراه  
ولعدده نمرى الحظاف ، و رها      نفعنا غليل النفس بالرشفاه

الرشف لدينفع

لديه الرومى

اعانتها ، والنفس بجد شوة      إلى ، وهل بعد العنافة نداء  
والتم فاه ، كى نوح طرازى      فيشد ما ألقى به الرماح  
وما كاه نداء الذى فى به هوى      لميفيه نار رشف الشقاء  
نكاه نوادى ليس يشفى عليه      سدى أنه يرى الروصيه تمر حاه

نتر العصايد <sup>لديه المنة</sup> فكم عناه لنا، وكم قبل  
 نخلات هذا مرتقب <sup>منه التواجد يافع الرب</sup>  
 نتر العصايد ، وهي ظائنة

### الهدية الموضوعة

المرفسة الذكبر <sup>(١)</sup> خليلي عوجا ، بارك الله فيكما  
 وانه لم تكم هذ لذضلا مقدا  
 وكنتنا جرتنا لنلقاكم عمدا <sup>(٢)</sup>  
 وتولد لنا: ليس القتل اجمنا  
 لهند ، منه هذا يبلغه هذا ؟ <sup>(٣)</sup>  
 تخبرت منه لعنا عمدا ازالة <sup>(٤)</sup>  
 وقتت لها: يا هند ، اهلكتنا وجدا  
 فتناولنا المداك ، والقلب خائف  
 باليه ، رقلت : ما اري مثل ذا يهدي  
 مندت يدا في حبه دلي سنا ولد  
 وقامت كبر الميساني والبدرا <sup>(٥)</sup>  
 واقبلت كالمجتاز ادى سالة  
 (١) سلا (٢) افضل طريفنا (٣) اسم نوال (٤) سحر الفداك ذو راحة طيبة  
 (٥) توب منه

# مختارات من الشعر العربي القديم والحديث

فلسطين كفا فليس

١٨٦٢ - ١٩٢٢

«رمادي»

كنت انظر الى جبريل كرمي  
تذكرت عينيه رماديه جيليه  
رايتها في ذكرى قدسية عامه

أهيبته ، وأحبه ، له  
ثم وصل بعد ذلك الى أذربايجان  
ليمل هناك ، ولم أره من يدنا

هل مازال حيا ؟  
لدينا العين الرمادية قد فقدت حبالها  
لدينا الدمع الناعم قد تخلصه

ايها الذكرى ...  
أحفظي لي العين والدمع كما كانتا دوما  
وأعطيني - ايها الذكرى - في هذه الليلة  
كل ما تستطيع ان تقديه الى نسي من الحب

سلفا نوزي كوازيه ورو

حزن الذبيح المحبولة

( ١٩٠١ - )

كثرة ملقنة منه الجذر السوداء والبيضاء  
تندح برائحة الخمار والديوان  
انذبحا الماد - للأرضه

هذه الذبيح المحبولة

يولد في سنة ١٩٠٧ م  
أخيه دانا ، ولطائفه في قلبه  
كانه مع الحب ، لمار صغير

بود لير

١٢ جولة في سحر امرأة

دعيني اسم طوبيا طوبيا عطر سقلي ، واعني وجهي كله  
منه ، كما يفسد رجل لوصفه السحر وجهه في عذير ، واهره  
تدري كغدير عطر ، حتى استطع انه امسح الذكريات  
في الورد

لما سكتت انه تعرفي كل ما اراد ، كل ما استطع انه اسفه ،  
وانه اسفه في سكره . انه روي تناسل على العطر  
كما تناسل اوراق الرجال التمهني على المدسني  
سكره سوي قلما كان ، طوي مليا بجمال السفة  
ومراسيها . سوي كجاسا سفة تحملت اعاصيرها  
بعيدا (تصبني) الى سافات ساحرة ، صبي النقاء  
أكثر زرقه وأكثر عمقا ، وصبي العواد عبيد برائحة  
النار - وأدراجه الذخيرة وحلوه البشر

وفي سكره ، الخ برضا يفتي بالذخائر الزينة ،  
فيه رجال أشداء من كل جنس ، وفي سفة من كل زينة ،  
تسبى ماسحا مخلوطا الرقيقة المركبة مع سواد داسة  
تجمع مني المرأة الممتدة



في عماره سقره ، يعود إلى اسر فاد الساعلة الطويلة ، عينا  
 الدقة (ضائفة) على أركه ، في طيه سفينة رقيقة ، تدور  
 هنا وهناك أمداح المنيار النائم ، في أحضانها اداني  
 الزم ، والقناعات المنفحة  
 في موقد سقره المشعل ، اتفنى شذى التبدل منقوش  
 يرتد بالذخيرة والكر ، وفي لي سقره أرى اللائحة المثالية  
 للواهي الذبالية (لذودر الشاوي الدسالية) . ومع  
 شواهي سقره الغريبة أنا نفسي (تجمل) بالعلم  
 الخلق للفتان والمطه ، زينة حور الهند  
 دعي أعني ، لوجه ، صقله العود الجزلة ، عينا  
 أخذ سقره الدوايح المردية اساني ، كافي أظعم  
 بالذكريات



مركز تحقيق كميوتير علوم اسلامی

”انتميات جديدة“

لوركا

الاصل يقول ”أنا لهما~ للفل ا“  
 والقر يقول ”أنا فية~ للفرم الامة“  
 دد والناخوة الرائقة البلمرة تبحر في شفاه  
 والريم تبحر في تأوهات  
 وأنا لهما~ للشذى والفضله ، لهما~ لناعمة جديدة خالية من إعمار  
 والزناج وخاله من الحب الزابل  
 يا منية للقد ، تبحر مياه المستقبل الشدة والهدوء ، وتعد بالامل  
 ترحل في دهايل  
 انني بواقه لطيفه ، غني بالقد ، بريته من لاسف والذم ،  
 دبريته من الاملام الواحه  
 انني لا يتخلل القار ، ولا تملأ منل بالصلح (كطيرة صاميه  
 صبرية القيتا من وجه المبروك  
 انني نصل الى ربح الاشيا ، وروح الرياح ، انهم تستند افدا من  
 مرصة القلب الابدي .

ت. س. إليوت

## الاخسد ١٩ مكارس

١٠ برمهات سنة ١٦٨٣

٨ ذو الحجة سنة ١٢٨٦

به الأرض الخراب

مدينته خيرا فقيه

و تحت العتبات الاطلس به فخر شتات

سيد فخر حيث فخره فخره فخره فخره

لم انه انفق حراية الموت قد اطلعه به عقاله مني هذا

الحكم القدر

وهم من حقيقته المنيح فخره فخره فخره فخره

وكل امرئ قد حذر ما طر به ايام حذره

و قد حذر الخد صاعدا الكل ما حذر را في شـ

الحلب وليم

حيث بعثه الفدية باري و لفت الساعات

لعبت بجوت سكرنا عند الدكة النافعة الا فخره

هبال راسه رعبا اعزته و استوففته مدي

استنونه

السا ان الذي كتبه على الفينة في سيرة

و تلك الجنة افي عرسها عام اول حذر فخره

لبيح لله الرحمن الرحيم

ابن وصدق العزيز الأستاذ صلاح عبد الصبور  
تحت طيبة وأمنيات مخصصة ان تظل  
الحفاً للفن (الجميل)، ورافعاً لعلو الشعر العربى، فإلهمنا  
خير ما حذب عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذى يحلب أجهل  
الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يرحم جلا  
نبههم من الفكر فى فترة الرقود على السبيل، فليطأ أروا  
أنت ورفاقك من شباب مصر ورجالها.

وبعد . . . فزنى يا أخى مساوله أوالها جواره من حيث  
من أبناء مصر، وأرجو أن ترعيتك وتنال موافقتك حتى  
تتيح لنا الطريق إلى إيقاظ، وله بحث بعنوان "أمن، حمايه  
وحرية" للسير السيد حامد شارب المدرس بالبحر بدر العلوم  
فإنه خرج لهذا البحث من طريقي، طريقه لرب الفكر، نقد أمدية  
إلى بيت أجوديه، أتمنى لكم فى البقية إلهاميه من فروعها  
محمد

الى خوف "الإنسان" صدام عليه السَّلام

ظلت مشغول الوجدان بعد انصرافي به مكتسبه، بما اتارت  
لهذه المقاتلة من احاسيس... وانا ارقب اسلوب تعامله مع هذه "النوميات"  
المتعلقة به البشر، من زوار، وزملاء، ومردوديه، واصحاب الحاجات.  
وفي الماء استقر في نفسي انك تتعامل مع الناس جميعا  
بخير ما فيه من سجايا الانسان، فبتجيب لك غير ما فيهم. وتتواصل  
مع مبال العمل، مبال "المرئى" النفسى، واللمائية... التي تفر  
على المرء السلام وسكينة النفس، وهما فيه ما أدنى الانسان  
من مناع الحياة الحقيقة.

وبهذا الواساس اسديت اليه جميعا ليقدر بتمه، لذلك  
رددت الى السَّلام الذي افقدته طويلا وانا ارى الناس - في معظم  
الاحيان - يتعاملون باسلوب الغاب.

حبيبة، وبقيته. وبورله فيه وفي تمرات سعيك لشكور  
المخلص

نظمي لوف

صباح الخميس ١١ - ٦ - ١٩٨١

١٠ - ابن سينا

و الحمد لله



الذبح الذئب: عصام جـ

خالص الحميد

تقبل عذري لتأخرى في الرد على رسالة الرقيقة ، فلم يكدرني الدقة الصغار  
للإيمان بعد ما قضيت من استغاثات بالدلالة . وقد سعدت بأصناف عسيري  
النوع ، وبجو فبقلة ثم تحم بحالته ومما دلل له هذه العناصر الحسية (أ) أصول  
الجمعية أو التراثية . وأرجو أن أسعد بحضور مناقشته قريباً . وأكونه من  
مخلصه

ورداً على أسئلته أرجو أن يتقبل هذه الردود

(أ) منه التجربة الحسية

الدائح أ- 2 رأيت في المرح بطفه في كثير من كتاباته النظرية ، وهو في المرح  
في جوهره سليم للعلم . والمرح لا يعبر عنه الدائح ، ولكنه يملك واقعاً جديداً .  
فإنه شئ من الشهوة ليسوا أشخاصاً عادييه بقاياتهم الفنية وملائهم البدنية .  
ولكنهم أشخاص أكبر حجماً وأكثر اكتمالاً بجوهر الحياة . ولذلك فانا لنأبى لنبدأ إلى  
المرح الدفين الواسع بإبعاد الضيقة وحرقية المفردة . وقد دخلت إلى المرح  
منه طريق القراءة والثقافة . بينما يدخل الكاتب الذروي المرح من طريق المرح ذاته  
ذو صيغاته لم أسوة تجربة مرجية إلى المرح الخداس في زيادة لبعضه القوة العنصرية .  
ولكن عرفت المرح من طريقه شكيرة الدبلنير وكوشة الخليم في الدويك . ثم مرأت  
هذه أمة أنما في دولاً في التراب ، ثم عاد في مشه عذري يطلب غفراناً .

إلى المدن والبلدات تقع كالنار .. وتعلم في شدة العفة  
لأنه في المصطلح الحديث .. عبادة الفرد ..

فلا يشبه .. كما هو هذا النوع ، أما ما بعد ذلك فهو كسلي آخر - ٢١  
المدونة الشعبية .. عناصره من العبدان العبي دون تمييز .. أما في  
السند والفرز فلما أسماه من ألف ليلة .. فالسند كترتيب للسند  
والفرز هو الترتيب في التراتيب العبي .. وهي منزهة من المهرج والتزييم  
والخبيم ، وقد يكون هو الزيادة المنفعة لزيادة النافع

أما المواجه للسلطة .. فلهذا جرى نظرا إلى أن تعذيب النفس الذي يمارس  
الشعة لها لتتضمن على صحت الحية في شدة ذلك في البرية .. وهو أيضا  
ما يمارس في العلاج النفسي .. وأما أنه في ألف ليلة وليلة .. شيئا  
يجب فيه لعدة الأشخاص .. يشعرون في البقاء كل ليلة نداء على صف عذري  
الركوب .. وأما هو أنه بعد إلى ألف ليلة .. فقد خابني ذاك في هذا الصدد ، وأنه  
كانت خلال ما قرأته تؤكد وجود هذا المسند ..

أما ما يبدو أنه صوت الله .. فلهذا السوية أظن أنه ~~كأنه~~ أنما  
له .. ولكنه مصادر في العاشية كثيرة .. منها ما تنفست بالاشارة إليه .. أما  
مع العالم السلي .. فأي حوله أنه تقرأ السورة جليما في .. فقد كانت هي الذرة  
التي التريب في هي كنت أكتبه في السورة ..

بعد ذلك المتحركات البديهة .. وانت في يدك في السورة الكبار .. ولها  
في الواقع شبح كلامه ووجه نظر محدد .. وهي أنه المرح سليل للبر (الرواية)  
سلك تعلم أنه هي أصله التاريخي .. وأنه الرواية أنه صدائيه مع المرح .. ولذا  
نأتي إلى (الحكاية) في المرح ألبط كونهاته وأقل إنارة للهمم .. وبالفني فيه

هو التناول ويؤكد التنازل في جوهر العبود الذي في أواخر جواب هذا الجوهر المتقدمة .  
 وقد رقت المسرح بعد انعام به تجربة الندبة الشقية . ولم يكتف به اقدم  
 عليه انه صير وصيت التبعية التي الغنائم ليعيد به استيعاب الزمومات المتقدمة .  
 المتبانية التي تحمل على الحياة الدنانية ، كانه سرى طرفا مقاصدا لمقتضات  
 اجابا وميكها صلي . وانما في منه عدم الدلالة ، فاننا انقر الناس حوتنا  
 كمنه نفس

### ج) الفهم الشبية

تكون الفهم الشبية جزءا من ذاكرة الحية . ويؤكد الشاعرة ٨٩  
 يتعلم به الحقة اذ انما اذ النادرة الشبية بدولة شخصيا ، دانه يدب  
 في كيانه الوحداني والانعكاسي والفكر . ويؤكد الحرة انه يحمل به هذه الحقة  
 الشبية كدنا به كدنا به فيه . وهو بذلك يكتسب لفنه عمقا جديدا خالدا ، لجود  
 الى اثاره هذه الحقة اذ الحقة في وجدانه متلقية

داود انه اشترى ما لي بغير الديرة تنظر

كانت الديرة تنظر ردا فنيا على مدقت صبي ، من تدعو الى عدم الفهم  
 غفرا به المدن لمذليق ونفسه في من دلو صدلوا اصطفاغ الدم وطبت  
 المغفرة . ولله نذكر بوقا سيا جعنا به لا في طر ، صلا  
 وفنا ما ، فانت ترى انه تعلقات فيرة جدا ، ولله ربا ان الله ،  
 وانا اشكر به جدا الكماله . والمبدل به صلاتي بخالتي الذي  
 دصلن بالوطه دصل رقيقا

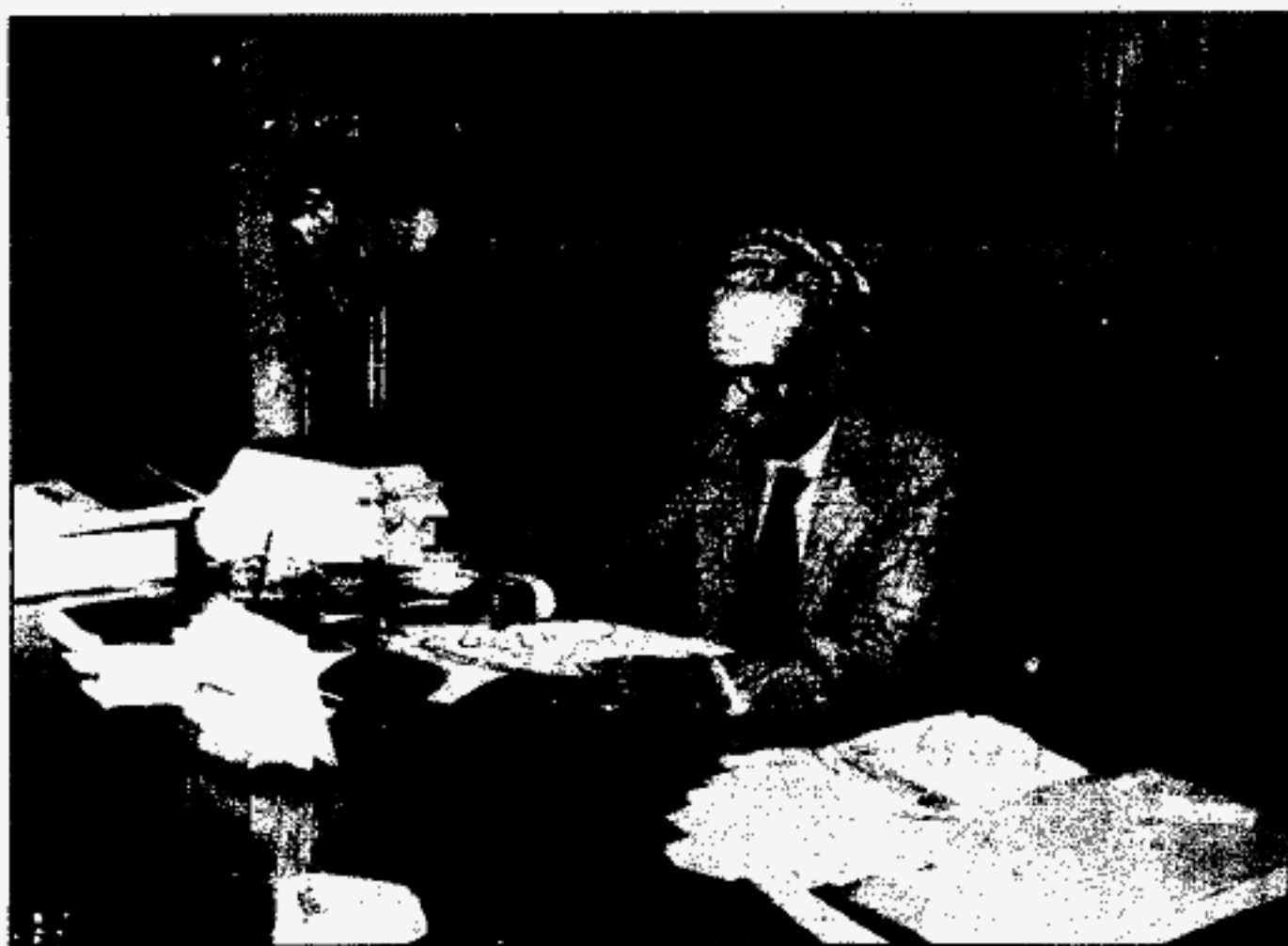
وتنلي احدا المتذاري وكثيرا <

صلى الله عليه وسلم

صور □



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی







مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش

في الجبهة بعد ٦ أكتوبر ١٩٧٣





مع الشاعر السوفیو ایوجین یېشئسکو

مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

فی مهرجان الشاعر الهندی أمير خسرو





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

مع الاستاذ عبد الرحمن الشرفاوى .

مع د. سهيل إدريس .



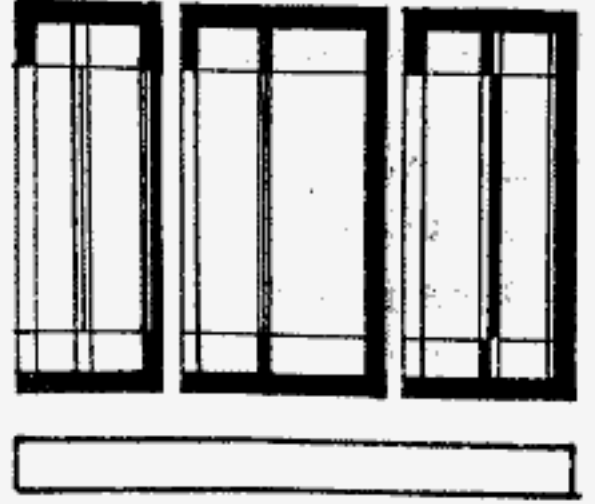


مع السيدة انديرا غاندي

مع رئيس جمهورية الهند







# عبدالعزیز السبوری

## بلیو جیرافیا

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

☐ حمدی السکوت، ماریسدن چونز

لم نكن نتوقع أن القدر سيفرض نشر «بيبلوجرافيا» الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذي حددناه لها بسنين طويلة ، فنحن حتى الآن لا نزال منصرفين إلى جيل طه حسين والعقاد والمازني وزملائهم ، وكان في تقديرنا أننا لن نصل إلى جيل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جيلين آخرين يفصلان جيل طه حسين عن جيل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التي تجمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست - في رأينا - كاملة ولا مستوعبة . كما أن الوقت الذي أتيج لنا لمراجعته لم يكن كافيا ولا مواتيا ، ومن ثم فنحن نعتذر للقارئ سلفا عن أي خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تفحصه للصفحات المقبلة ، ونرجو منه - كدأبنا دائما - أن يتفضل بتبنيها إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يدفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نتوخى ذلك حين تطبع هذه «البيبلوجرافيا» في صورتها النهائية في الكتاب الذي نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» قريبا .

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا - والفضل في ذلك راجع إلى أسرة تحرير «فصول» - أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم ببعض ما نشر - وما لم ينشر - من مقالاته ، وبعض ما نشره أو أجرى معه من أحاديث صحفية . وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة في المائة فقط مما كان قد تجمع لدينا ، إلا أننا قد أفدنا منها فائدة كبرى في استكمال ما كان ينقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه في دوريات عربية - وأحيانا إيرانية - مما لم نكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح - شأنه في ذلك شأن معظم الأدباء - كان يعتمد في الكثير من الأحيان على الذاكرة وحدها فيما يبدو ، ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد في قائمته هو ، مخالفة لنظائرها في قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية ، لكي نطمئن إلى صحة ما أثبتنا من تواريخ .

أما المنهج الذي اتبعناه هنا ، وهو نفس المنهج الذي نتبعه في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» فيقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين ، يعرض أولهما أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرحيات وقصائد في دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثاني لما نشره من دراسات في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أضفنا هنا قسما ثالثا يعود الفضل في إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة فصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم - على صغره كما هو المتوقع - له أهميته التي لا تخفى .

وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشفع كل «ديوان» مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره في الصحف والمجلات من قصائده . وستضح - نتيجة لذلك - أن بعض قصائد «تأملات في زمن جريح» المنشور في سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائد «الناس في بلادى» المنشور في سنة ١٩٥٧ .

كما أننا توخينا - كما نفعل دائما - أن نشفع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التي سبق نشرها في الدوريات ، وهنا تذكر العناوين وأماكن النشر وتواريخه ، ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها في ديوان كذا ، وسيلاحظ القارئ أن معظم قصائد ديوان «الإبحار في الذاكرة» لم تنشر مسبقا في الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تعين على البحث العلمي الجاد أو تحفز إليه .

وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخلي الآن بين القارئ وبين البيبلوجرافيا .

## أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

### (أ) دواوين شعرية

الناس في بلادى ؛		الشعب	١٩٥٦ / ٦ / ٢٧ ،
بيروت ، ١٩٥٧			و ١٩٥٦ / ٧ / ٢٦ ،
نشرت معظم قصائد الديوان أولا في دوريات :			و ١٩٥٧ / ١ / ٢ ،
الثقافة		صباح الخير	١٩٥٦ / ١١ / ٢٢ ،
١٩٥٣ / ١ / ٥		المساء	١٩٥٧ / ١ / ٢ ،
الأدب		. أقول لكم ؛	
١٩٥٣ / ١٠		بيروت ، ١٩٦١	
و ١٩٥٤ / ٥		نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :	
و ١٩٥٥ / ٥		صباح الخير	١٩٥٧ / ٤ / ٤ ،
و ١٩٥٥ / ٥			و ١٩٥٧ / ٧ / ٢٥ ،
و ١٩٥٦ / ٣		الأدب	١٩٥٧ / ١٠ ،
و ١٩٥٦ / ٦			و ١٩٥٨ / ٤ ،
و ١٩٥٦ / ٣ / ٩			و ١٩٥٨ / ٧ ،
و ١٩٥٦ / ٣ / ٢٨			
و ١٩٥٦ / ٧ ،			
١٩٥٦ / ٦			
الرسالة الجديدة			
١٩٥٦ / ٦			
١٩٥٦ / ٧			

كما سيلاحظ القارئ المتمعن أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر الراحل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الأهرام	١٩٦٥ / ٣ / ٢٦ ،	و ١٩٦٥ / ٨ / ٢٧	الشعب	١٩٥٧ / ١١ / ١٨ ،
صباح الخير	١٩٦٥ / ١٠ / ١٥	و ١٩٦٦ / ٦ / ٢٤	الشهر	١٩٥٨ / ٧ ،
	١٩٧٠ / ١١ / ١٩ ،			و ١٩٦١ / ٢

• أحلام الفارس القديم  
بيروت ، ١٩٦٤

• رحلة في الليل

بيروت ، ١٩٧٠

وهو يضم قصائد نشرت معظمها في «الناس في بلادى» وبعضها في «أحلام  
الفارس القديم» وبعضها في «أقول لكم» وبعضها في «تأملات في زمن جريح»

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

الآداب في ١٩٦٢ / ٥ ، ١٩٦٢ / ٧  
و ١٩٦٥ / ٢

أعبار اليوم في ١٩٦٢ / ٩ / ٢٩

الأهرام في ١٩٦٣ / ٦ / ٢٨

و ١٩٦٣ / ٧ / ٢٦

و ١٩٦٤ / ٢ / ٢١

و ١٩٦٣ / ٩ / ٣

روز اليوسف

• تأملات في زمن جريح

بيروت ، ١٩٧٠

• شجر الليل

و ١٩٦٣ / ٧ / ٥

و ١٩٦٣ / ٨ / ٢٣

و ١٩٦٤ / ٣ / ٢٧

بيروت ، ١٩٧٢

سبق نشر قصيدتين منه في الهلال في ١٩٧١ / ٣ و المجلة في ١٩٧١ / ١٠  
• الإبحار في الذاكرة

القاهرة ، ١٩٧٩

سبق نشر قصيدة واحدة منه في الموقف العربي في ١٩٧٩ / ١ / ١٢

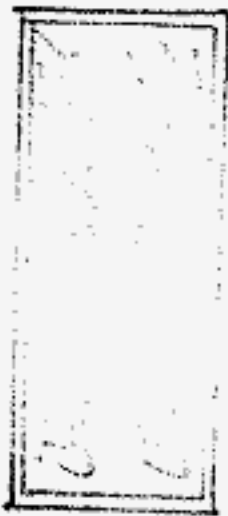
• ملك الحيانة

تمثيلية إذاعية ، القاهرة ١٩٦٠ .

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

الآداب في ١٩٥٦ / ٦ ، ١٩٥٤ / ١١ ،  
و ١٩٦٨ / ١

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :



١٩٥٢/١٢/١

١٩٥٢/١٢/١٥

١٩٥٣/١/٥

١٩٥٣/١٠

١٩٥٤/٢

١٩٥٤/٣/١٩

١٩٥٤/٣/٢٨

١٩٥٤/٥

١٩٥٤/٦

١٩٥٤/١١

١٩٥٥/١

١٩٥٥/٣

١٩٥٥/٥

١٩٥٦/٢

الثقافة

الثقافة

الثقافة

الآداب

الآداب

والمصرى

المصرى

الآداب

الآداب

الآداب

الآداب

الآداب

الآداب

الآداب

حياتي وعود

انتعاق

أبى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

الحزن

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

هجم التار

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

الملك لك

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

عيد الميلاد ١٩٥٤

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

عودة ذى الوجه الكتيب

طفل

(أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح» )

الناس في بلادى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل» )

أغنية حب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

رحلة في الليل

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل» )

رسالة إلى صديقة

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» )

١٩٥٦/٣	الآداب	لحن (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/٤	الآداب	أغنية ولاء (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الآداب	يا مجنى الأوحاد (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٥٦/٦	الرسالة الجديدة	أناشيد غرام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الآداب	نام في سلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦/٢٧	الشعب	مرتفع أبدا (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧	الرسالة الجديدة	شقي زهران (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧/٢٦	الشعب	السلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/١١/٢٢	صباح الخير	سأقتلك (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/١	الآداب	إلى جندي غاصب
١٩٥٧/١/٢	المساء	الشهيد
١٩٥٧/٢	والآداب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/٤/٤	صباح الخير	أحبك (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/٧/٢٥	صباح الخير	هل كان حبا (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١٠	الآداب	أغنية خضره (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١	الآداب	الألفاظ (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١/١٨	الشعب	موت فلاح (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/١	الآداب	عذاب الحريف
١٩٥٨/٤	الآداب	أحب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٥	الآداب	كلمات لا تعرف السعادة (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٧	الشهر	قالت (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٨	الشهر	الشيء الحزين (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٦١/٢	الآداب	الظل .. والصليب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦١/٣	المجلة	أحزان المساء
١٩٦١/٤	الكاتب	الطفل العائد
١٩٦٢/٥	الآداب	مذكرات الملك عجب بن الحبيب (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٢/٧	الآداب	مذكرات الصوفي بشر الحافي (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)



١٩٦٢/٩/٢٩	أخبار اليوم	أغنية ليل (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/٦/٢٨	الأهرام	أغنية للقاهرة (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/٧/٥ ١٩٦٥/٢	الأهرام والآداب	أغنية من فينيا (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٣/٧/٢٦	الأهرام	أغنية للشقاء (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٣/٨/٢٣	الأهرام	الحب في هذا الزمان (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/٩/٣	روز اليوسف	أغلى من العيون (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/١٠/١٨ ١٩٦٤/٢/٢١	الأهرام الأهرام	البراءة أغنية إلى الله (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٤/٣/٢٧	الأهرام	بودلير.. لوركا (أعيد نشرها في «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٥/٣/١٥ ١٩٦٥/٣/٢٦	الأهرام الأهرام	الوطن والقائد مرثية : مرثية رجل تائه ومرثية رجل عظيم (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٦٥/٨/٢٧	الأهرام	مذكرات رجل مجهول (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٥/١٠/١٥	الأهرام	زيارة الموتى (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٦٦/٦/٢٤	الأهرام	انتظار الليل والنهار (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٦٦/٩/٣٠ ١٩٦٧/٤/١٤ ١٩٦٧/١١ ١٩٦٨/١	الأهرام الأهرام الحلال الآداب	المرأة والضمير الضحك مختارات من شعر صلاح عبد الصبور رؤيا (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٦٩/٩/٢٠ ١٩٦٩/١٠/٤ ١٩٧٠/١١/١٩	الكواكب الإذاعة صباح الخير	أشعارهم عن الربيع إنه قمرى.. يا أصدقاء الحلم والأغنية (مرثية لعبد الناصر) (أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
١٩٧١/٣/١	الحلال	مرثية صديق كان يضحك كثيرا (أعيد نشرها في ديوان «شجر الليل»)
١٩٧١/١٠	المجلة	أربع أصوات ليليه للمدينة المتألمة (أعيد نشرها في «شجر الليل»)
١٩٧٩/١/١٢	الموقف العربي	الشعر والرماد (أعيد نشرها في ديوان «الإبحار في الذاكرة»)
١٩٧٩/١٠	العري	عندما أوغل السندباد وعاد

(ج) مسرحيات شعرية :

نشر الفصلان الأول والثاني  
في الآداب ١٢ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦  
شهرها

(الطبعة الثانية)  
بيروت ١٩٦٥

(الطبعة الأولى)  
القاهرة ١٩٦٤

مأساة الحلاج

مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهريا
الأميرة تنتظر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهريا
ليل والمجنون	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية) دار العودة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مترجمة :

سيد البناتين لبريك إيسن	القاهرة ١٩٥٧	تأليف فيديريكو جارسيا
حفل كوكبيل لاليت	القاهرة ١٩٦٤	ترجمة : صلاح عبد الصبور
يرما للوركا وفصائد من شعره	القاهرة ١٩٦٧	ووحيد النقاش

(د) كـ

أفكار قومية	القاهرة ١٩٦٠	ظهرت بعض فصول من الكتاب في دوريات صباح الخير ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦ و ٢٣ / ٨ / ١٩٥٦ و ١٩ / ٢ / ١٩٥٩ و ١٦ / ٤ / ١٩٥٩ و ١٤ / ٥ / ١٩٥٩ و ٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
أصوات العصر «دراسات نقدية»	القاهرة ١٩٦٠	روز اليوسف
ماذا يبق منهم للتاريخ	القاهرة ١٩٦١ (الطبعة الثانية) ١٩٦٦	نشرت كل فصول الكتاب في روزا ليوسف من ٢٤ / ٤ / ١٩٦١ إلى ٩ / ١٠ / ١٩٦١ أسبوعيا

حتى نهر الموت	بيروت ١٩٦٦
قرادة جديدة لشعرا القديم	القاهرة ١٩٦٨
حياتي في الشعر	بيروت ١٩٦٩
وتبلى الكلمة	بيروت ١٩٧٠
رحلة على الورق	القاهرة ١٩٧١
مدينة العشق والحكمة	القاهرة ١٩٧٢
قصة الضمير المصري الحديث	القاهرة ١٩٧٢
النساء حين يتحطمن	القاهرة ١٩٧٦
كتابة على وجه الريح	القاهرة ١٩٨٠

(و) تحقيق ودراسة

«على محمود طه» دراسة واختيار	بيروت ١٩٦٩
------------------------------	------------

( ز ) أعمال مشتركة :

مقدمة ديوان الآلهة والبشر	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة لإبراهيم حمادة
في مهرجان أفي تمام	القاهرة ١٩٦١	بالإشتراك مع صالح جودت ، يوسف السباعي
ديوان «موعد النار»	القاهرة ١٩٦٧	بالإشتراك مع علي الجندي ، صالح جودت ، أحمد هبكل ، نورا الأسبوطي
«مصر أكتوبر»	القاهرة ١٩٧٤	بالإشتراك مع حافظ غانم وآخرين

( ح ) أعمال مترجمة ظهرت في دوريات :

لوز	الثقافة	١٩٥٢ / ١٢ / ٢٢	لسميرست موم
من أجل ولدي	صباح الخير	١٩٥٦ / ٨ / ١٦	لجون إرفين
بنوع القمر	صباح الخير	١٩٥٦ / ١١ / ٢٢	
ذويان الجليلد	صباح الخير	١٩٥٧ / ٦ / ١٣	لايليا إهرنورج
		١٩٥٧ / ٦ / ٢٠	
		١٩٥٧ / ٦ / ٢٧	
		١٩٥٧ / ٧ / ٤	
جريتنا	صباح الخير	١٩٥٧ / ٧ / ١٤	لأرسكين كالدويل
		١٩٥٧ / ١١ / ٢١	
		١٩٥٧ / ١١ / ٢٨	
		١٩٥٧ / ١٢ / ٥	
«الجلد» - رواية مترجمة	صباح الخير	من ١٩٥٧ / ٩ / ١٢ إلى ١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	للمباركة (بانتظام أسبوعيا)
«شيء كالأحلام» - مسرحية من فصل واحد	صباح الخير	١٩٥٨ / ٤ / ١٠	ج. أ. فرجين
الخوف من الرجل	صباح الخير	١٩٥٨ / ٨ / ١٤	للوركا

( ط ) قصص قصيرة ظهرت في دوريات :

قصة رجل مجهول	الثقافة	١٩٥٢ / ١٢ / ٨
الشمعة	الثقافة	١٩٥٢ / ١٢ / ٢٩
لدان قد	صباح الخير	١٩٥٨ / ١٢ / ١٨

( ي ) مقالات ودراسات :

عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤	الآداب	١٩٥٤ / ٥
شوان لاى يقول : أنا ملحد ولكني أحترم الأديان .	روز اليوسف	١٩٥٥ / ٥ / ٩
حول الشعر المصري الحديث	الآداب	١٩٥٥ / ٨
حول الشعر الحديث	الآداب	١٩٥٥ / ١٠

١٩٥٦ / ٣	الأدب	إنجازات في الرواية - تأليف ستيفن سيندر
١٩٥٦ / ٣	الأدب	سونيته قاهرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	هاملت والأفواه المصرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٥٦ / ٤ / ٩	روز اليوسف	نقد ديوان «لن نخون فلسطين»
١٩٥٦ / ٥ / ٤	الأخبار	أرشح عزيز أباظة لجائزة التحف
١٩٥٦ / ٦ / ١١	روز اليوسف	شاعر الريف والطبيعة والمستضعفين
١٩٥٦ / ٦ / ١٤	الشعب	نحن واللغة - بالاشتراك مع فوزى العنتيل رد على طه حسين
١٩٥٦ / ٦ / ٢٨	الشعب	الوجودية
١٩٥٦ / ٧ / ١٢	صباح الخير	(أعيد نشرها في صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦	صباح الخير	واحد من كل عشرة
١٩٥٦ / ٨ / ٩	صباح الخير	شاعر عظيم قتله القنادر - فلاديمير ما ياكوفسكى وأعيد نشرها في
١٩٥٦ / ٨ / ١٦	صباح الخير	«أصوات العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ٨ / ٢٣	صباح الخير	صناعة الرأي العام
١٩٥٦ / ٩ / ٦	صباح الخير	لوركا شاعر الأندلس الشهيد
١٩٥٦ / ٩ / ٢٠	صباح الخير	هذا الرجل ليس قديسا، ألبرت شفايتزر، (أعيد نشرها في «أصوات
١٩٥٦ / ٩ / ٢٧	صباح الخير	العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ١٠ / ٨	روز اليوسف	نبي من أمريكا (ويتان)
١٩٥٦ / ١٠ / ٢٥	صباح الخير	الشعب يتقدم المفكرين
١٩٥٦ / ١١ / ١٥	صباح الخير	يسقط الحرف
١٩٥٦ / ١١ / ٢٩	صباح الخير	الفن للحياة .. المجلس الأعلى للآداب
١٩٥٦ / ١٢ / ٦	صباح الخير	قلب بدون شك
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٠	صباح الخير	مصر هزمت التار من قبل
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٧	المساء	العشبات بضمير سياسة فرنسا
١٩٥٧ / ١ / ١٧	صباح الخير	سنية .. وزيدة .. بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	شجاعة أفندي .. شهيد الغرام، يوسف إدريس
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	من كفاح الشعوب - تطور الثورة المصرية - على عبد الرازق والإسلام
١٩٥٧ / ٢ / ١٤	صباح الخير	وأصول الحكم
١٩٥٧ / ٢ / ٢١	صباح الخير	الفولكلور
١٩٥٧ / ٣ / ٦	صباح الخير	الإنسان والجسد والحب
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	الفن الشعبي
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	التراجيدية
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	الباليه اخترعته ملكة أرادت أن تستأثر بالعرش
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	أوديب
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	مطلوب أسس إنسانية للقومية العربية
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	الأدب الكلاسيكي
١٩٥٧ / ٤ / ١٨	صباح الخير	الأدب الهاتفي
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	آخر ساعة	كلاسيكي
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	الأركسترا
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	الدولة العربية الموحدة
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	في بلادى وكل البلاد
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	المونولوج الداخلي
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	أى غد ينتظر العرب
١٩٥٧ / ٥ / ٣٠	صباح الخير	أول حب لعبد الحليم
١٩٥٧ / ٦	الأدب	الذاتية والموضوعية
		الفنقة الأولى في حياة عبد الحليم تكتب إلى صباح الخير
		الميتافيزيقيا
		الأوبرا
		قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد



١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الوقوف في الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الفلسفة
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	الديكور المسرحي
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	حقيقة هوارد فاست
١٩٥٧ / ٦ / ٢٠	صباح الخير	منتهى الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٢٤	روث اليوسف	هذا العصر المجهول
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	كاتب فرنسي يتحدث عن الجزائر - يا زوجتي إلى احترق نفسي
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	الفارس الحزين «دون كيشوت»
١٩٥٧ / ٧ / ١٨	صباح الخير	شاعر رقيق من الصحراء «نزار قباني»
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	وجه جديد من أفريقيا - مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	البيع الأحمر في البرنامج الثاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	ثورة في السياسة المصرية
١٩٥٧ / ٨ / ١٩	روث اليوسف	الدعاية ظلمت مديرية التحرير
١٩٥٧ / ٨ / ٢٢	صباح الخير	توفيق الحكيم في قصص
١٩٥٧ / ٩ / ١٢	صباح الخير	الاشتراكيون الإنجليز يبحثون عن نظرية
١٩٥٧ / ٩ / ١٩	صباح الخير	استعراض العنف
١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	صباح الخير	الأمير الخطي والامير المزيف
١٩٥٧ / ١٠ / ٣	صباح الخير	المرأة وحرية الرجل
١٩٥٧ / ١٠ / ١٠	صباح الخير	الحب عند لجنة الأغاني
١٩٥٧ / ١٠ / ١٧	صباح الخير	لجنة القراءة تقرر شطب علي باكثير
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٤	صباح الخير	الفنانون سفراء مصر
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٨	روث اليوسف	أزمة في أغاني
١٩٥٧ / ١١ / ٧	صباح الخير	لا أنار - القصة والفيلم
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الإذاعة والأصوات الرديئة
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الحياة ليست عسا
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	طفل اسمه الحب
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	نجاح سقوط فرعون
١٩٥٧ / ١٢ / ٥	صباح الخير	في معبد الإنسان
١٩٥٧ / ١٢ / ١٩	صباح الخير	عبد الوهاب والفولكلور
١٩٥٧ / ١٢ / ٢٦	صباح الخير	الشعر الحديث بين الظرفاء والأدباء
١٩٥٨ / ١	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ١	الجملة	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ١ / ٢	صباح الخير	أتمنى أن اقرأ هؤلاء
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	الطريق إلى الحب
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	السبيل في العام الجديد
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	ليالي الهرم
١٩٥٨ / ١ / ١٦	صباح الخير	الصفقة لتوفيق الحكيم - درس لكتابنا الشبان
١٩٥٨ / ١ / ٢٣	صباح الخير	العناصر الثلاثة للإيديولوجية العربية ، كيف تصبح أديبا رسميا في سن
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	الخمس
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	من أجل وحدتنا العربية .. واجب للمفكر ... وواجب المواطن
١٩٥٨ / ٢ / ٢٧	صباح الخير	شعراء وكتاب من سوريا
١٩٥٨ / ٣	الأدب	مسرحية ناجحة ولكن (الناس إلى فوق)
١٩٥٨ / ٣ / ٦	صباح الخير	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٥٨ / ٣ / ١٣	صباح الخير	لغة العروبة
١٩٥٨ / ٤	الشهر	الحرية والتخطيط في جمهوريتنا العربية
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	كتاب الخيال الرومانسي للسير موديس باورا
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	الفنون الشعبية المختلفة ، هل تتعارض مع القومية العربية الواحدة
١٩٥٨ / ٤ / ١٠	صباح الخير	زوبعة في كتاب . كتاب «اللامتعي» لشاب إنجليزي اسمه كولن ولسون
١٩٥٨ / ٤ / ١٧	صباح الخير	اعترفوا لي
١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	الفلاح والأرض
		فيلسوف على رأس مظاهرة

١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	أعجبت معبود الجاهل
١٩٥٨ / ٥ / ١	صباح الخير	عام .. من عمر الفكر
١٩٥٨ / ٥	الجملة	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ٥	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	مرض فرانكوفيليا ، في نهاية الموسم المسرحي
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	شكسبير لم يكن يعلم
١٩٥٨ / ٥ / ١٥	صباح الخير	الضحك على الهواء
١٩٥٨ / ٥ / ٢٢	صباح الخير	حب بالعافية
١٩٥٨ / ٥ / ٢٩	صباح الخير	امبراطورية ناصر الإفريقية وقصص أخرى
١٩٥٨ / ٦ / ٥	صباح الخير	أريد زوجا لا بنى
١٩٥٨ / ٦ / ٢٣	روز اليوسف	هل هناك مكارثية جديدة ؟
١٩٥٨ / ٦ / ٢٦	صباح الخير	كلام أليف عن مذاهب غريبة
١٩٥٨ / ٧ / ١٠	صباح الخير	أخلاق .. العظماء ..
١٩٥٨ / ٧ / ١٧	صباح الخير	أصحاب الفضيلة الدكاترة
١٩٥٨ / ٧ / ٣١	صباح الخير	الكلمات التي صنعت ثورة
١٩٥٨ / ٨ / ٧	صباح الخير	المجهودات الرائعة لمجلس الفنون والآداب - الناشر المنشار
١٩٥٨ / ٨ / ١٤	صباح الخير	سلامة موسى قال لي ولكم
١٩٥٨ / ٩ / ٤	صباح الخير	الأدب المثلج
١٩٥٨ / ١٠ / ١٣	روز اليوسف	حكايات من بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ١٦	صباح الخير	الشارع في بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٠	روز اليوسف	كيف فهم شوق الوطنية ؟
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	روز اليوسف	خطة الاستعمار وعطلة اليسار
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	روز اليوسف	مرحبا أيها الأحزان
١٩٥٨ / ١١ / ٢٠	صباح الخير	صعدي من باريس ، رفاعة الطهطاوي ،
١٩٥٨ / ١١ / ٢٤	روز اليوسف	الحاسوسة التي صنعت ملكا
١٩٥٨ / ١١ / ٢٧	صباح الخير	ميلاد الإنسان الفكرة
١٩٥٩ / ٢ ، ١٩٥٨ / ١٢	الشهر	الشعر الروسي ومايكوفسكي
١٩٥٨ / ١٢ / ٤	صباح الخير	أرفعوا أيديكم عن توفيق الحكيم
١٩٥٨ / ١٢ / ٢٥	صباح الخير	كيف نعيش في عصر الثورة
١٩٥٩ / ١ / ١	صباح الخير	المعنى التاريخي للثورة العربية
١٩٥٩ / ١ / ١٥	صباح الخير	كلام للداخل وكلام للخارج
١٩٥٩ / ١ / ٢٩	صباح الخير	هؤلاء النقاد المخادعون
١٩٥٩ / ٢ / ٥	صباح الخير	دون جوان في كل مكان
١٩٥٩ / ٢ / ١٢	صباح الخير	وصول أول رجلين إلى القمر
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	نجوم العصر - مارلين مونرو - جيمس دين - فرانسوار ساجان
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	الوحدة حياتنا
١٩٥٩ / ٣ / ٥	صباح الخير	السائح وزوجته في باريس
١٩٥٩ / ٣ / ١٢	صباح الخير	هملت المسكين في البرنامج الثاني
١٩٥٩ / ٤ / ٢	صباح الخير	كنت في بغداد عندما بدأ الاعتراف
١٩٥٩ / ٤ / ٩	صباح الخير	حديث صريح على شاطئ دجلة
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	صباح الخير	أول مسرحية عربية واقعية - مهفوف باشا في قهوة النعم للفرح أنطون
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	الشعب	١٩١٧ / ١ / ٥ (أعيد نشرها في أصوات العصر ١٩٦١)
١٩٥٩ / ٥ / ١٤	صباح الخير	النزك الماشي
١٩٥٩ / ٥ / ٢١	صباح الخير	مجازيب باريس ومجازيب القاهرة
١٩٥٩ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	قصة خاطئة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الجنس الثالث
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الشيوعيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	اعترفوا لي
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	أين الأدب ؟ - كلا الحانين خطأ - ورد على مقال لأنيس منصور هاجم
١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير	فيه أنيس ترجمة محمد القصاص لمسرحية الأبدى القنطرة ،
		دور الملك الصغير ودور إسرائيل في المؤامرة القادمة



مركز تحقيق تكاملي علوم



١٩٥٩ / ١٢ / ٧	روز اليوسف	هؤلاء البشر مزيفون
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	الخروج من الأزمة
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	القصة العالمية المجهولة
١٩٥٩ / ١٢ / ٢١	روز اليوسف	فرقة محلك سر
١٩٥٩ / ١٢ / ٢٨	روز اليوسف	أكثر من فيلم جديد
١٩٦٠ / ١ / ٤	روز اليوسف	هل تعود الأحزاب العراقية بعد غد
١٩٦٠ / ١ / ١١	روز اليوسف	أرشح هذا الرجل لجائزة الدولة وساطع الخصري
١٩٦٠ / ١ / ١٨	روز اليوسف	الفيلم العربي أحسن من الفيلم الأمريكي
١٩٦٠ / ١ / ٢٥	روز اليوسف	التفاني حرام والابتزاز حلال
١٩٦٠ / ٢ / ١	روز اليوسف	السهم في قلب الحقيقة
١٩٦٠ / ٢ / ٨	روز اليوسف	برنارد شو في القاهرة ، فن الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	كل الكتاب يكتبون في الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	مواهب فنه غير الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ٢٢	روز اليوسف	فن الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٥	صباح الخير	نجحت الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	الفيلم الهادئ
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	جريمة تحدث الآن ، الأردن تسلم اللاجئين ويبيعهم لاسرائيل
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	لقاء آسيا وأفريقيا
١٩٦٠ / ٣ / ١٠	صباح الخير	بن جوريون يلتقي بديجول وماكميلان بعد لقائه ايزنهاور
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	الدكاء السلاح الجديد في معركة الجزائر
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	مطلوب مسرح دالري
١٩٦٠ / ٣ / ٢٨	روز اليوسف	المسرح والمسجد
١٩٦٠ / ٤ / ٤	روز اليوسف	أفلام الترسو
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	التحرر من النظام
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	أغنية نجاة أغنية شعبية
١٩٦٠ / ٤ / ١٨	روز اليوسف	صنف الحرم «مسرحية نعمان عاشور»
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	مازال هناك وقت للحب
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	هذه معركتكم فادخلوها جميعا
١٩٦٠ / ٥ / ٢	روز اليوسف	حب وضرب وطرب
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	سر التراجع
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	يا حبيبتنا
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	مدينة غارقة في الظلام
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	يا حبيبي
١٩٦٠ / ٥ / ١٩	صباح الخير	بأى لغة سيتكلم خروشوف ، رجلنا في هالفا ،
١٩٦٠ / ٥ / ٢٣	روز اليوسف	موت على خان
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	بعد أسبوع ترفع راية جديدة في المرقيا
١٩٦٠ / ٦ / ٢	صباح الخير	الإثارة وحدها لا تكفي
١٩٦٠ / ٦ / ٦	روز اليوسف	خروشوف هو الذي يختار ، الانتخابات لماذا ، حتى أنت يا كيش ؟
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	تركيا ليست في أوروبا
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	تاريخان يلتقيان : «تاريخ اليونان مع تاريخ العرب ،
١٩٦٠ / ٦ / ٢٠	روز اليوسف	جبار الشاشة ووحش الشاشة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٦	روز اليوسف	أسبوع الكرامة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٧	روز اليوسف	١ + ٢ = ٢ والحياد الإيجابي ، هل تعود المكارية
		الثقافة السوداء ، كتاب للمؤلف الأمريكي
		فردريك مايره



١٩٦٠ / ٧ / ٤	روز اليوسف	ولكني ألق على كتفيه
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	روز اليوسف	دمشق تبحث عن مسرح
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	صباح الخير	وردة وكوليت ودمشق
١٩٦٠ / ٨	الآداب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	هل يسرق الاستقلال ؟
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	أدب أذكر له بالموت - النقد الأدبي في مصر
١٩٦٠ / ٨ / ١٥	روز اليوسف	لماذا تقف وراء الكونفر
١٩٦٠ / ٩ / ١٢	روز اليوسف	الأفكار الصغيرة
١٩٦٠ / ٩ / ٢٦	روز اليوسف	هجوم جديد على القومية العربية
١٩٦٠ / ١٠ / ٣	روز اليوسف	ليلة في بيت ليرود
١٩٦٠ / ١٠ / ٢٤	روز اليوسف	آخرهم
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الثورات في حياة روز اليوسف
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	بطاقات شخصية للأدباء
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الفارق بين الأديب الناشئ والأديب الفاضل والأديب السابق - (طه
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	حسين - العقاد - أدباء سابقون)
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الموسم السينائي الجديد
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الواقفون على القمة والواقفون على القمة يحترقون أدب اليومين دول أدب
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	فارغ
١٩٦٠ / ١١ / ١٤	روز اليوسف	ماذا تريد أن تكون
١٩٦٠ / ١١ / ٢٨	روز اليوسف	الحيرة الثلاثية : ثلاثة مسرحيات في الفن (١) الكلاسيكي العالمي
١٩٦٠ / ١٢ / ٥	روز اليوسف	(٢) الصيني القديم (٣) المستوى المعاصر
١٩٦٠ / ١٢ / ١٩	روز اليوسف	صمير الوسط الفني
١٩٦٠ / ١٢ / ٢٦	روز اليوسف	عبد الرجل المندھش - رفاة الطهطاوي
١٩٦١ / ١ / ٢	روز اليوسف	نحن كلمة ولا
١٩٦١ / ١ / ٩	روز اليوسف	إسرائيل ليست في آسيا
١٩٦١ / ١ / ١٢	صباح الخير	لا قبرص ولا لبنان ، بل الواقع
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	أنظر خلفك في غيب ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	نهاية الأنبياء الصغار ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	ثلاثة دروس من الشاعر إليوت
١٩٦١ / ١ / ٢٣	روز اليوسف	غناء للشعب
١٩٦١ / ١ / ٣٠	روز اليوسف	أعشى
١٩٦١ / ٢ / ٦	روز اليوسف	معنى عدم التدخل
١٩٦١ / ٢ / ١٣	روز اليوسف	التحليل الوحيد هو .. الكسل
١٩٦١ / ٢ / ٢٠	روز اليوسف	هواء الحضارة
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	المقباس الجديد للوطنية
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	في سبيل الزعامة فقط ، أنصف نفسه
١٩٦١ / ٣	الخطبة	أحزان المساء - ترجمة كمال الخناوي عن أشعار روبرت بروك
١٩٦١ / ٣ / ٢٥	أخبار اليوم	ما هكذا النقد
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	الحفريات الأدبية (حول الشاعر عزيز أباظة)
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	نقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)
١٩٦١ / ٤ / ٤	الحياة	دلع ديون الثورة ولم يكسب منها شيئا
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	عبد الوهاب وإحسان وأنا في قصص الانهزام
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	أدباؤنا بدون عيون ولا آذان
١٩٦١ / ٤ / ٢٤	روز اليوسف	طه حسين
١٩٦١ / ٥ / ١	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١» )
١٩٦١ / ٥ / ٨	روز اليوسف	طه حسين القصاص
١٩٦١ / ٥ / ١٥	روز اليوسف	طه حسين القصاص
١٩٦١ / ٥ / ٢٢	روز اليوسف	طه حسين والثرية
١٩٦١ / ٥	الكاتب	لماذا كان طه حسين عظيما
		حول الشعر .. الشعر .. والفكر ..



الكاتب	توحيد .. الشاعر
١٩٦١/٦	العقاد والملوك دمجوس (١)
١٩٦١/٥/٢٩	محامي المارقة (العقاد)
١٩٦١/٦/٥	هل هو شاعر (العقاد)
١٩٦١/٦/١١	الملحمة النثرية (العقاد)
١٩٦١/٦/٢١	نم هو شاعر ولكن (العقاد)
١٩٦١/٧/٣	ولكنه لا يستطيع (العقاد)
١٩٦١/٧/١٠	العقاد والمستقبل
١٩٦١/٧/١٧	(أعيد نشرهم في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)
١٩٦١/٦/١٧	موزون والله العظيم
١٩٦١/٦/١٩	أحلامك في المجتمع الجديد
١٩٦١/٧/١٠	الهدف البعيد والهدف القريب
١٩٦١/٧/١٧	حرفة الرجولة
١٩٦١/٧/٢٤	توليف الحكيم
١٩٦١/٧/٣١	الملحن بالقباب (توليف الحكيم)
١٩٦١/٨/٧	القفر فوق الزمن (الحكيم)
١٩٦١/٨/١٤	تعلم كيف تجلس
١٩٦١/٨/٢١	من ماجدولين إلى سنية
١٩٦١/٨/٢٨	أين مكانه (توليف الحكيم)
١٩٦١/٩/٤	غير الأمور الوسط والتعادية «الحكيم»
١٩٦١/٨/٢٨	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)
١٩٦١/٩/٤	لماذا لا تشرب الحساء
١٩٦١/٩/١١	أزمة احترام
١٩٦١/٩/١١	اشتراكية التعليم
١٩٦١/٩/١٨	الانتماء المبررة - إبراهيم عبد القادر المازني
١٩٦١/١٠/٢	العاجز عن الحب «المازني»
١٩٦١/١٠/٩	مات الفنى المازني
١٩٦١/٩/١١	القلب الدافئ «المازني»
١٩٦١/٩/١٨	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)
١٩٦١/٩/٢٥	اشتراكية التعليم
١٩٦١/١٠/٩	وزارة العصر الحديث
١٩٦١/١٠/٩	الأسبوع الصعب
١٩٦١/١٠/٩	صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت
١٩٦١/١٠/١٦	كل ما يهنا الآن هو أنت
١٩٦١/١٠/١٩	كيف نلمس الاشتراكية باليد
١٩٦١/١٠/٢٣	أنت يندك في الماء لكن أنا بدى في النار
١٩٦١/١٠/٢٣	ملاحظات عابرة
١٩٦١/١٠/٢٣	عذوها جد
١٩٦١/١٠/٣٠	والمتطفون أيضا
١٩٦١/١١	مصر الاشتراكية في يدهم
١٩٦١/١١/٦	حتى نرى بأعين مفتوحة
١٩٦١/١١/٦	تولستوى واستنارة الذهن
١٩٦١/١١/١٣	أكتب لأحبكم
١٩٦١/١١/٢٠	٣٦ عاما من الصراع ضد الرجعية
١٩٦١/١١/٢٠	الكلمة والقانون
١٩٦٢/٢/١٢	أومن بالخير في شعبنا . موسيقى اللحن والدم
أسبوعياً	تعلم الاشتراكية



مركز تحقيق تكاملي لعلوم

١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	سبنايو فيلم هز العالم . إذا كانت هناك عقيمة فهي الحرب .
١٩٦١/١١/٢٧	روز اليوسف	القتل للتسليحة
١٩٦١/١٢/٤	روز اليوسف	المسافر إلى الله ، شعراء كتاب المحفوظات
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق بيروت ١٩٧١»)
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	أزمة تطلب الحل ، أسبوع السعادة للفن الصبي ، قصاصين السينا
١٩٦١/١٢/٢٥	روز اليوسف	موسيقى اللحم والدم
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	مجلس الثورة الجديد ، فن بدون جمهور
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	عودة الأسد المعجوز - جمال عبد الناصر لوى ذيل الأسد البريطاني في عام ١٩٥٦
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	وقد عاد يزأر من جديد
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	أربعة كتب جديدة
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	ملء الفراغ
١٩٦٢/١/١٥	روز اليوسف	الشاعر الشيخ المرشح لجائزة الدولة «عزيز أباطة»
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	نحو جبهة قومية
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	الشعاع والحقيقة
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	ماذا جرى في حياتنا الأدبية
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «الكاتب في ١٩٦٢/٣»)
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	الرجل الغامض
١٩٦٢/٢/٥	روز اليوسف	لبنه لم يعرف «جيوفاي بوكاتشو»
١٩٦٢/٢/١٢	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق - بيروت ١٩٧١»)
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	البنسامة للفلاحين
١٩٦٢/٢/٢٦	روز اليوسف	محمد الإنسان - ١ - الحزن رفيع
١٩٦٢/٣/٢٣	الأهرام	٢ - قلب رجل
١٩٦٢/٤/٦	الأهرام	٣ - إليك أشكو
١٩٦٢/٥	الأهرام الاقتصادي	كاتب الأرض والسماء
١٩٦٢/٩	الكاتب	«كاتب جزائري اسمه مولود فرعون»
١٩٦٢/١٢/١٩	الأهرام	البحث عن القرن العشرين
١٩٦٢/١٢/٢٧	الأهرام	أفريقيا بين حضارتين
١٩٦٢/١٢/٢٩	الأهرام	إبراهيم المازني شاعرا
١٩٦٣/١/٢٢	الأهرام	الفن والقانون والتنظيم السياسي
١٩٦٣/٢/١	الكاتب	شاعر البحار المغددة «أحمد رامي»
١٩٦٣/٢/٣	الأهرام	الجسود هو عدو الإبداع الأول
١٩٦٣/٣	الكاتب	الثقافة العربية المعاصرة في ظل البناء السياسي الجديد
١٩٦٣/٤	الكاتب	الخطأ الأكبر
١٩٦٣/٤/١٨	الجمهورية	الأدب في سبيل الحياة والحياة في سبيل الإنسان
١٩٦٣/٤/٢٠	الأهرام	الأفلاطونية المحدثة عند ولم بليك
١٩٦٣/٤/٢٣	الأهرام	نازك الملائكة والشعر الحر
١٩٦٣/٥	الجملة	في دنيا الله «مجموعة قصصية لنجيب محفوظ»
١٩٦٣/٥/١١	أخبار اليوم	(أعيد نشرها في «المساء ١٩٦٣/٤/١٠ وفي الجمهورية ١٩٦٣/٤/١٢»)
١٩٦٣/٥/١٥	آخر ساعة	دفاع عن الثقافة
١٩٦٣/٥/٢٢	آخر ساعة	لماذا لا تتدخل الدولة في صناعة النشر؟
١٩٦٣/٥/٢٩	آخر ساعة	هل يمكن تلحين الشعر الجديد
١٩٦٣/٦	الكاتب	مختارات في فهم الشعر ونقده بقلم ت. من. إليوت
١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	فترة التوافق
		الإعداد لمرحلة جديدة مؤقتة في التطور المسرحي
		الخوارج هو بطل الموسم
		«النظارة السوداء وعائلة زيزي»
		مؤرخ الأدباء - لماذا لا يعقد في الجزائر؟
		نحو ثقافة عربية اشتراكية
		الإحصاء والعظم - موضوع جديد عند نجيب محفوظ

١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	السمان والحريف لنجيب محفوظ
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	كان لورينا في الأدب أيضا - «ناظم حكمت»
١٩٦٣/٦/٢٦	آخر ساعة	الشاعر الزوبعة ورفقاؤه (ابفتشكو)
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	خواطر في الفن
١٩٦٣/٨/٥	روز اليوسف	كازانزاكس «أو ليس ملحمة جديدة»
١٩٦٣/٨/٧	الأهرام	التطبيق الاشتراكي والمؤسسات العامة
١٩٦٣/١١/١٨	روز اليوسف	القيادة الجماهيرية وقانون المؤسسات الجديدة في
١٩٦٣/١١/٢٥	روز اليوسف	المجتمع الاشتراكي
١٩٦٣/١٢/٢	روز اليوسف	حول مشكلة المسرح المصري - البلاد الكاذب
١٩٦٣/١٢/٩	روز اليوسف	إلى متى لا أعرف من تكون
١٩٦٣/١٢/١٦	روز اليوسف	ما هو الأدب الشعري؟ أسطورة اليهودي الثائر
١٩٦٣/١٢	الكاتب	الكرادلة والمسرح
١٩٦٣/١٢/٢٠	الأهرام	المؤلف هو المسرح
١٩٦٤/١/١٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى نفهر الموت»)
١٩٦٤/١/١٦	الأهرام	الشعر بين القداسة والجمود
١٩٦٤/١/١٧	الأهرام	وجهة نظر في التراث - عبء أم قوة دافعة
١٩٦٤/١/٣١	الأهرام	أخلاق
١٩٦٤/٢/٧	الأهرام	ابن الرومي
١٩٦٤/٣	الشعر	الآباء والأبناء في مسرح ميلر
١٩٦٤/٣/١٣	الأهرام	الترجمة والحياة الشرق
١٩٦٤/٣/٢٠	الأهرام (ملحق)	ملاعب حلاق بغداد
١٩٦٤/٤	الشعر	(أعيد نشرها في «حتى نفهر الموت»)
١٩٦٤/٤/٢	الأهرام	مختارات لصلاح عبد الصبور: من الشعر القديم
١٩٦٤/٤/١٧	الأهرام	متحف الشعر العربي
١٩٦٤ / ٥ / ١	الأهرام	إنا لله وإنا إليه راجعون «تأبين العقاد»
١٩٦٤/٦/٥	المصور	من تراثنا القديم في الشعر: شاعر فارس
١٩٦٤/٦/٢٦	الأهرام	عالم طبيعة ولكنه بريء
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	بلاء أيوب
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	أعادة ترتيب البشر
١٩٦٤/٧/١٧	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى نفهر الموت»)
١٩٦٤/٧/٢٤	الأهرام	أين الشاعر من حياته الجديدة
١٩٦٤/٧/٣١	الأهرام	الشعر الأسود
١٩٦٤/٨/٢١	الأهرام	رفقا بالفن
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٩/٢٥	الأهرام	كافكا يحصل على جواز مرور
١٩٦٤/١٠/٢	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/١٠/٩	الأهرام	لوركا شاعر الأندلس
١٩٦٤/١٠/٢٣	الأهرام	دفاع عن النظم
١٩٦٤/١٠/٣٠	الأهرام	صرخة ليست في واد
١٩٦٤/١١/١٥	الأهرام الاقتصادي	العقاد إنسانا
		الشر المضحك
		رحلة في الزمن
		نحو المؤتمر القادم للأدباء العرب
		ولقد ولدت بياب إسماعيل
		كان محلها حين رفض الجائزة
		رعاية كل الاتجاهات في إنتاج الكتاب



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إسلامية



١٩٦٤/١١/٢٠	الأهرام	شئ من الفزار وشئ من الجبد
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	بين الشعراء ولجنة الشعر
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٠	الجمهورية	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٨	الأهرام	القدر وراء الألق
١٩٦٤/١٢/٢٥	الأهرام	ثلاثة قرون من الفصحك
١٩٦٤/١٢/٣٠	المساء الأدبي (ملحق)	مصادرة الأعمال الكلاسيكية تؤخذ دليلا على تأخرنا
١٩٦٥/١/٨	الأهرام	الظاهر والباطن من يحيى حتى إلى مصطفى محمود
١٩٦٥/١/٢٢	الأهرام	سكت الصوت الصارخ في البرية
		(حول الشاعر ت. س. إبيوت)
١٩٦٥/١/٢٦	الثقافة	بين القديم والجديد
١٩٦٥/٢/١	الأهرام	من هو المثقف ومن هو المثقف الثوري
١٩٦٥/٢/٥	الأهرام	ثم جف المطر
١٩٦٥/٢/٨	الأهرام	نقد قصة العنكبوت
١٩٦٥/٢/١٩	الأهرام	داني بلغة الفساد
١٩٦٥/٤/٩	الأهرام	الملك يموت في الحديقة الفرعونية
١٩٦٥/٤/٢٣	الأهرام	حياة جديدة للفنون الشعب
١٩٦٥/٥/٢٨	الأهرام	وهو شاعر - أيضا - محمد مندور
١٩٦٥/٦/٤	الأهرام	المغامرة الثانية للبحار التاله
١٩٦٥/٦/١١	الأهرام	مقدمة لدراسة شعرنا القديم (١) ما جدوى الشعر
١٩٦٥/٦/١٨	الأهرام	(٢) بين المهادنة والجمود
١٩٦٥/٦/٢٥	الأهرام	(٣) الشاعر بتفلسف
١٩٦٥/٧/٢	الأهرام	حوار مع الكون
١٩٦٥/٧/٣٠	الأهرام	حوار مع الكائنات
١٩٦٥/٨/١٣	الأهرام	الحب بين مجتمعين
١٩٦٥/٨/٢٠	الأهرام	ألوان من العشاق
١٩٦٥/٩/٣	الأهرام	من معطف بوشكين
١٩٦٥/٩/١٧	الأهرام	صانع وجدان أمته
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	«نهاية الشاعر» - كتاب في الشعر الروسي تأليف بوشكين
١٩٦٥/١١	الآداب	قرأت العدد الماضي من الآداب - الأبحاث حول مقالين عن الدكتور محمد مندور
		(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٥/١١/٥	الأهرام	منى نتحرر من عقدة الضعف
١٩٦٥/١١/٢٦	الأهرام	«وابور الطحين» الذي طعن المسرح
١٩٦٥/١٢/٣	الأهرام	ساعة ونصف من الفن الرفيع
١٩٦٥/١٢/١٧	الأهرام	سليمان الحلبي بين الرغبة والعقل
١٩٦٥/١٢/٣١	الأهرام	حصار العام
١٩٦٦/١/٢٩	الإذاعة	رحلة الأسبرغ : إلى النسا
١٩٦٦/٢/٤	الأهرام	حول الفنى مهران
١٩٦٦/٢/٧	الأهرام	ملاعب حلاق بغداد
١٩٦٦/٢/١١	الأهرام	حول المسرح الشعرى
١٩٦٦/٢/١٨	الأهرام	ما اندراما
١٩٦٦/٣	الآداب	تجربى الشعر:
١٩٦٦/٣/١١	الأهرام	در الشعر في المسرح
١٩٦٦/٣/١٨	الأهرام	وداعا أمين - تولى
١٩٦٦/٣/٢٥	الأهرام	كتاب جديد عن المازنى : رمز الطفل : دراسة في أدب المازنى ، مصطفى ناصف
١٩٦٦/٤/١	الأهرام	بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمى هل من حقنا الاحتفال ؟
١٩٦٦/٤/١٥	الأهرام	الشاعر الذى احترق حيا : إبراهيم ناجى
١٩٦٦/٤/٢٨	الأهرام	الفن والحياة
١٩٦٦/٥/١٣	الأهرام	ويولد الجديد من القديم



مركز تحقيق تكاملي علوم

١٩٦٦/٦/١٧	الأهرام	قبل أن تصدر مجلات جديدة ، هل نفهم ما المطلوب قرأت العدد الماضي من الآداب نقد قصائد : الجوع والقمر حتى يطلع القمر على أسوار بابل الرائحة والذراوش أين الوجه المضيء في الثقافة الأمريكية المعتزلة والمتمردون الرواية الأمريكية الحديثة الشيخ الشجاع ، على عبد الرازق هل المسرح أدب لمن يوجه الشعر برخت الجديد مناقشة الأبحاث التي وردت بالعدد الأول من مجلة الآداب - يناير ١٩٦٧ من المعلمة اللسبوسية إلى أبو نواس الاسكندراني (شاعرة يونانية اسمها سافو عاشت على جزيرة لسبوس) سارتر والشعر شاعر كبير حقا : يفروشكو في أزمة النقد ماذا يقولون عن شعرنا العربي الحديث ملك هارلم - قراءة لقصيدة سرالية ، أحد الذين جددوا الحياة : محمد فريد أبو حديد حول مجلة أدباء آسيا وأفريقيا مقال في الإنسان ، والشعر والتجربة ، أحسن كتب قراءتها عام ١٩٦٧ المنابع الشرقية عند توفيق الحكيم الطمأنينة والصدق والإنسان لا تقوى لصدقتك إنه يحى حيا أفلاطونيا (أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١) من رجل وامرأة إلى رجل وامرأتين (أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١) الإنسان الإنسان : مسرحية لبرتولد بريخت من البدء حتى الأزمة (أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١) أدب ولكن ليس له مستقبل مؤتمر الأدباء وشرف المهنة الفن الجديد وقطة بودلير (أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١) حول مؤتمر الأدباء العرب الفن المتق : سياحة أدبية في معرض تشكيل عصر في رجل (جمال الدين الأفغاني) انتهار معبد فرويد المسرح والمرايا (أعيد نشرها في «رحلة على الورق» - القاهرة ١٩٧١) الرقابة على مصنفات القبة مأساة اللغة القومية بحر ثقافة عصرية جديدة القديس المقاتل ١٠ آراء في الدولة العصرية «لا بد من صيغة ثالثة للحرية توفق بين الفرد والمجتمع» وبين الجانبين الاقتصادي والاجتماعي .
١٩٦٦/٧	الآداب	
١٩٦٦/٩/١٦	الأهرام	
١٩٦٦/٩/٢٣	الأهرام	
١٩٦٦/٩/٣٠	الأهرام	
١٩٦٦/١٠/٢١	الأهرام	
١٩٦٦/١١/٢٥	الأهرام	
١٩٦٦/١٢/٩	الأهرام	
١٩٦٧/١/١٣	الأهرام	
١٩٦٧/٢	الآداب	
١٩٦٧/٢/٢٤	الأهرام	
١٩٦٧/٣/١٤	الجمهورية	
١٩٦٧/٤/١٤	الأهرام	
١٩٦٧/٥/٥	الأهرام	
١٩٦٧/٥/١٢	الأهرام	
١٩٦٧/٥/١٩	الأهرام	
١٩٦٧/٥/٢٦	الأهرام	
١٩٦٧/٧/١٧	الجمهورية	
١٩٦٨/١/٥	المصور	
١٩٦٨/٢	الحلال	
١٩٦٨/٢/٢	المصور	
١٩٦٨/٢/٥	المصور	
١٩٦٨/٢/١٦	المصور	
١٩٦٨/٢/٢٣	المصور	
١٩٦٨/٣/١	المصور	
١٩٦٨/٣/٨	المصور	
١٩٦٨/٣/١٥	روز اليوسف	
١٩٦٨/٣/٢١	المصور	
١٩٦٨ / ٤	الحلة	
١٩٦٨/٤/٤	المصور	
١٩٦٨/٤/١١	المصور	
١٩٦٨/٤/٢٦	المصور	
١٩٦٨/٥	الحلة	
١٩٦٨/٥/٦	روز اليوسف	
١٩٦٨/٥/٣	المصور	
١٩٦٨/٥/١٠	المصور	
١٩٦٨/٥/٢٠	المصور	
١٩٦٨/٧	الفكر المعاصر	

١٩٦٨/١١	الهلال	كليوباترا بين شكسبير وشوق
١٩٦٨/١٢	الآداب	قراءات العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٦٨/١٢	المجلة	مسرح شوق الشعرى
١٩٦٩/٢	الهلال	رحلة الشاعر
١٩٦٩/٣	المسرح	أربابال : مسرح العنصر والجنس : وافد جديد إلى جماعة ممزق المسرح التقليدى
١٩٦٩/٣	المجلة	اصناف اسمه أربابال
١٩٦٩/٥	المسرح	الحديقة الوحشة ومختارات من كتاب طه حسين ذكرى أنى العلاء
١٩٦٩/٥	المسرح	خواطر حول لغة المسرح ، حول أصالة المسرح
١٩٦٩/٦/٢٧	الأخبار	الرمحاني : ماله وما عليه
١٩٦٩/١٠	المسرح	لنا الصلبر دون العالمين أو القبر
١٩٦٩/١٢	الآداب	كلمة لا بد منها
١٩٧٠/٢	النصور	على محمود طه
١٩٧٠/٦/٢١	الأخبار (ملحق)	خواطر مسرحية : باكتير رائد الشعر والمسرح
١٩٧٠/٦/٢٨	الأخبار (ملحق)	حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو المعركة
١٩٧٠/٧/٥	الأخبار (ملحق)	الفرق بين التقليد وتجديد المقلدين
١٩٧٠/٧/١٩	الأخبار (ملحق)	قدر الإنسان
١٩٧١/٢	المجلة	أصوات ومشروع صوت
١٩٧١/٦	المجلة	قراءة جديدة لشعر إليوت
١٩٧١/١٢	الآداب	لقاء مع شاعر إيراني
١٩٧٢/٣/٢٧	روز اليوسف	لتحدث عن وحيد
١٩٧٢/٤/١	الهلال	المسرح العربي بين الكلمة والحركة
١٩٧٢/٥/٤	صباح الخير	شاعر العصر الجميل : بدر شاكر السياب
١٩٧٢/٥/١١	صباح الخير	النساء حين ينحططن
١٩٧٢/٥/١٨	صباح الخير	(حول رواية المرأة الأولى ، لسيمون دى بوفوار)
١٩٧٣/١١/٢	الأهرام	النساء حين ينحططن .. المرأة الثانية
١٩٧٤/٢	الآداب	النساء حين ينحططن .. المرأة الثالثة
١٩٧٤/٨/٥	روز اليوسف	معجزتان
١٩٧٤/٨/١٩	روز اليوسف	(المعجزة الأولى انطلاق المقاتل المصرى إلى النصر والثانية الدكتور طه حسين)
١٩٧٤/٩/٢	روز اليوسف	المجلات الأدبية والإبداع الأدبي
١٩٧٤/٩/٢٣	روز اليوسف	أنقذوا اللغة العربية من كراهية التلاميذ
١٩٧٤/١١	الكاتب	لا نسمح بأجدادهم الأرض
١٩٧٤/١٢	الكاتب	أنقذوا المستقبل من الماضي
١٩٧٥/٣	الكاتب	موتبة للذين راهنوا على الجواد الخاسر
١٩٧٥/٦	الكاتب	أصوات شعرية جديدة
١٩٧٥/١٢	الكاتب	كلمة أخرى
١٩٧٦/١	الدوحة	مزال منع
١٩٧٦/٣	الدوحة	الجزائر
١٩٧٩/١	الدوحة	تنازع ظرف العقل
١٩٧٩/٢	الدوحة	معنى الحداثة والمعاصرة في الآداب
١٩٧٩/٣	الدوحة	الحداثة العربية في العقل والوجدان
١٩٧٩/٤	الدوحة	شاعر وثلاث نساء
١٩٧٩/٥	الدوحة	العاشقة الأبدية
١٩٧٩/٦	الدوحة	عندما أحرق الأديب كتبه (عن أنس حيان التوحيدى)
١٩٧٩/٧	الدوحة	ثلاث كلمات عربية
١٩٧٩/٨	الدوحة	شاعر الشمال عاشق محبي الدين وفاطمة
١٩٧٩/٩	الدوحة	(حول الشاعر السويدي جوتار أكيلوف)
١٩٧٩/١٠	الدوحة	المرأة التي كرهت شكسبير
١٩٧٩/١١	الدوحة	(حول دليايكون النافذة الأمريكية)
١٩٧٩/١٢	الدوحة	كتابة على وجه التاريخ
١٩٧٩/١٣	الدوحة	امراتان في عيد الفن (غادة الكاميليا ومدام يوفاري)

١٩٧٩/١١/١٠	أخبار اليوم	أزمة الثقافة في مصر.. سببها مسلسلات الإذاعة والتلفزيون .
١٩٧٩/١٢/١٧	الأهرام	هل الكتاب المصري في أزمة : أزمة في القراءة
١٩٧٩/١٢/٢٧	الأهرام	حياتنا الثقافية بين عام مضى وعام يمين
١٩٨٠/٤	الدوحة	مشارف الخمسين : المعجوز والجريدة
١٩٨٠/٤/٣	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : الذكي والعادي والغبى
١٩٨٠/٤/١٧	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والعودة
١٩٨٠/٥	الدوحة	مشارف الخمسين : في زمننا الشعري الأول
١٩٨٠/٦	الدوحة	مشارف الخمسين : من الزقازيق إلى أوروبا على جناح الوهم
١٩٨٠/٧/٨	الأهرام	رد مفتوح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور في الأهرام في ١٩٨٠/٧/١)
١٩٨٠/٧/١٥	الأهرام	الإسكندرية تناقش مشاكلها الثقافية
١٩٨٠/٨/٣	الأهرام	الأدباء بين الظلم والإنصاف
١٩٨٠/٨/٢١	الأهرام	الضرائب لا تفرق بين التأليف والتأجير
١٩٨٠/٨	الدوحة	مشارف الخمسين : فكأنها وكأنهم أحلام
١٩٨٠/٩	الدوحة	مشارف الخمسين : إبراهيم ناجي أرق العاشقين وأصدقهم
١٩٨٠/١٠	فصول	موقفنا من التراث : ندوة
١٩٨٠/١٠/٣٠	الأهرام	أكاديمية الفنون أدركتها الشيخوخة وهي وليدة
١٩٨٠/١١	الدوحة	مشارف الخمسين : كتابان تعلمت منها
١٩٨٠/١١	الاحلال	عندما أحرق الأديب كتبه
١٩٨٠/١٢	الدوحة	مشارف الخمسين : جماعة الضحك القديم
١٩٨١/٣	الدوحة	مشارف الخمسين : الأربعة الكبار
١٩٨١/٥	الدوحة	مشارف الخمسين : على الشاطئ الغربي لأول مرة
١٩٨١/٦	المسرح	هذه المجلة لماذا ؟



مركز تحقيق تكاملي لعلوم عربية  
ك : بحقيقات صحفية وندوات ورد على أسئلة :

١٩٥٥/١	الآداب	التحرير رأى في الشعر الحديث الآداب تستفي « مستقبل الشعر العربي الحديث » صافيناز كاظم معركة في مهرجان شوقي
١٩٥٨/١/٢٧	الجيل	استفتاء النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية في عام ١٩٥٨ . كتاب ١٩٥٨ « رحلة إلى الغد » لتوفيق الحكيم فاروق شوشة
١٩٥٩/١/١٠	الإذاعة	مع الأدباء : صلاح عبد الصبور أنيس منصور هل انقطعت عن الشعر ؟
١٩٦٠/١٠	الآداب	هل تعتبر نفسك من المدرسة الحديثة في الشعر ؟ ما هي فلسفتك في الحياة ؟ فاروق شوشة
١٩٦٠/١٠/٢١	الأخبار	ندوة الآداب : قضية الشعر الجديبالآداب سعاد زهير ندوة روز اليوسف : الموضوع أدب المرأة سمية عثمان
١٩٦٢/١	روز اليوسف	آخر ساعة تقوم بأكثر استفتاء أدبي عن الموسم الأخير والشيخوخة بهيون من الأسئلة : من هو أديب ١٩٦٢ : نجيب محفوظ كتاب ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة مسرحة ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	
١٩٦٣/١/٢	آخر ساعة	



١٩٦٣/١٢/٢١/١	الإذاعة	الأدب والنقطة المنتهية - معركة ٥٦ كانت نقطة التحول في تاريخ الأدب عبد الله إمام
١٩٦٤/٤/١٣	روز اليوسف	الطبقة الجديدة تتبادل المصالح وتمنع النقد مدبحة كامل
١٩٦٤/٤/١٤	الكواكب	تفوق على سيد درويش وكل من سبقه وعاصره (حديث صحفي حول عبد الوهاب)
١٩٦٤/٥	الآداب	إبراهيم الصبري
١٩٦٤/٩/٢٦	الإذاعة	أزمة الشعر العربي المعاصر «ندوة الآداب» في حياتي دموع كثيرة وغزيرة أحمد سعيد محمدي
١٩٦٤/١٢/٣	الصيد	حديث عن النفس والشعر
١٩٦٥/٧	المجلة	صبري حافظ وضع الفنون الأدبية الراهنة في مصر سيد فرغلي
١٩٦٦/١/٤	الكواكب	غنائية أدباء بردون على عزيز أباظة «رد على الكلمة التي ألقاها عزيز أباظة باسم الفائزين بجوائز الدولة وأوصيتها في عيد العلم» فهمي الرمادي
١٩٦٦/١/٢٠	الدفاع الأردنية	الشاعر صلاح عبد الصبور يفتح صدره «للدفاع» إبراهيم الصبري
١٩٦٦/٤	الآداب	ندوة الآداب : المغامرة الفنية في شعرنا الحديث التحرير
١٩٦٦/٥/٢٩	لسان الحال	صلاح عبد الصبور والشعر الجديد حسن محب
١٩٦٦/١٢/١٠	الإذاعة	المتصوف الذي نال جائزة الدولة (عبد الصبور) محمد المندي
١٩٦٦ / ١٢ / ١٥	المساء	حول مشكلة الكتاب العربي رزوف توفيق
١٩٦٧ / ١ / ٢	روز اليوسف	تجربتي مع سنة ١٩٦٦ «كان حصولي على الجائزة التشجيعية في الشعر ١٩٦٦ نكزما للشعر الشعبي والمسرح و شخصي» فوزي سليمان ومحمد المندي
١٩٦٧ / ١ / ٩	المساء	آمال للأدباء في وزارة الثقافة «نظام التفرغ» التحرير
١٩٦٧/١/١٠	الكتاب العربي	ندوة عن مشكلات الكتاب العربي «نحدث فيها عن تجربته مع دور النشر» محمد المندي
١٩٦٧/٢/٤	المساء	مشكلة الصحافة الأدبية زينب محمد حسين
١٩٦٧/١٢/١٦	الإذاعة	الرد : لابد أن تطول مدة البرنامج وألا تتعدد فقراته علي فهم
١٩٦٨/٢/١٩	روز اليوسف	حوار مع صلاح عبد الصبور سامح كرم
١٩٦٨/٣/٢٣	الإذاعة	مكتبة العقاد : صلاح عبد الصبور رأس الحملة لإنقاذ مكتبة العقاد ، وينيل برأيه في هذا الموضوع زينب محمد حسين
١٩٦٨/٤/٩	الإذاعة	س : هل أعجبتك شريط تسجيل «تصنيف شريط تسجيل رشاد رشدي» ج : رشاد رشدي بين فنون المسرح والقط بلبل
١٩٦٨/١٢	المجلة	حركة التجديد في الشعر العربي الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب البياتي / بلند الحيدري / خليل حاوي / يحيى حقي / صلاح عبد الصبور
١٩٦٨/١٢/١٦	الشباب العربي	مصطفى ليب لقاء مع الفارس القديم

١٩٦٩/١	جريدة الثورة	نبيل فرج حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٦٩/١/٤	الإذاعة	حسن محسب ماذا بعد صلاح عبد الصبور؟ الشعر الجديد إلى أين؟
١٩٦٩/١/١١		
١٩٦٩/٢/٣٠	الأخبار	نبيل فرج أصبح صوت الشاعر في عصرنا شرعياً ومعتزلاً
١٩٦٩/٢/١٤	الطلعة السورية	أربع ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩/٢/٢٨	الأخبار «ملحق»	فتحى الإيبارى الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور لأسباب فنية
١٩٦٩/١٢/١٢	الأحرار	ماذا قال صلاح وخليل خاوي في النادي الثقافي العربي
١٩٧٠/٢	الآداب	إحسان عباس ندوة الآداب : قيم جديدة للشعر العربي الحديث
١٩٧٠/٣/١	مجلة الإحياء (طهران)	حديث لعلال القاسى عن كتاب «حياتي في الشعر»
١٩٧٠/٤/٢٥	الإذاعة	محمود سالم مطلوب معارض واحد.. ومنفضة سجائر للسادة النقاد
١٩٧٠/١٢/١١	المسرح	هاني مطاوع ثورة عبد الناصر والمسرح المصري إلى أي مدى يختلف المسرح الشعري الحديث عن
١٩٧١/٥/١٦		سابقه وإلى أي مدى تحققت روح الثورة فيه؟
١٩٧١/٦/١٣		السبنا أفسدت الأذواق ولكن
١٩٧٢/١١/٢٣	الطلعة السورية	ملك إسماعيل الحرية والعدل في رأي شاعر
١٩٧٥/٦/١٣	النصحافة، الملحق الثقافي	حديث عن الأميرة تنتظر
١٩٧٦/٢/١٩	صباح الخير	لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٨/١٢/٢٠	الأخبار	مفيد فوزى من مقاعد المتفرجين
١٩٧٨/١٢/٢٨	صباح الخير	(آراء صلاح عبد الصبور ورشاد رشدي وآخرين حول أكاديمية الفنون وأثرها)
١٩٧٩/٦/٢٠	الأخبار	مجدى العفيفي الشعر العربي مصاب بالحمى (لقاء صحفي)
١٩٧٩/٦/٢٣	أخبار اليوم	مفيد فوزى
١٩٧٩/٧/١٥	ملحق جريدة الرأي العام الكويتية	استفتاء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية في عام ١٩٧٨)
١٩٧٩/٧/٢٢	أكتوبر	حسن شاه لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/٩/٢٣	أكتوبر	بركسام رمضان الشعر الحديث، هل أضاف شيئاً؟
١٩٨٠/٢/١٠	أكتوبر	لقاء صحفي
١٩٨٠/٣/١٩	الأيام	فتحى الإيبارى حوار قصير جداً مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٤/١٦	الأخبار	عبد العال الحامصي المعاش.. القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحفي)
		أحمد سويلم سوق الكتاب : جنة الأبناء.. جهنم الآباء (لقاء صحفي)
		سعيد رمضان لقاء مع صلاح عبد الصبور
		حسن شاه صلاح عبد الصبور يعلن..

١٩٨٠/٦	القصة	محمود العزب لقاء أدبي مع صلاح عبد الصبور عاطف فرج
١٩٨٠/٩	الخلال	مع صلاح عبد الصبور صلية الشامي
١٩٨٠/١٠/٩	الثقافة (الشارقة)	لا يدلى فيها اختارت لي الأقدار من مناصب - عبد الصبور يصرخ وهو على أبواب
١٩٨٠/١٠/١١	المجلة (لندن)	الحسين (لقاء صحفي) صلاح عبد الصبور شق زهران فأصبح شاعرا
١٩٨٠/١٠/٢٢	الأخبار	مجدى العفيف حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/١١/٩	الأهرام	مصطفى عبد الغنى مجلات الثقافة إلى أين ؟
١٩٨١/٥/٣٠	أحسان	أحسان لحاور صلاح عبد الصبور
١٩٨١/١٠	الدوحة	حسان عطوان آخر حوار مع صلاح عبد الصبور

## ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

### أ - فصول في كتب :

١٩٥٥	القاهرة	محمود أمين العالم في الثقافة المصرية «شعر صلاح عبد الصبور وخصائص الشعر الحديث» ص ١٨٧ - ١٩٥
١٩٦١	القاهرة	لويس عوض دراسات في أدبنا الحديث «شاعر ماكر يعرف أصول فنّه» ص ١٨٧ - ١٩٥
١٩٦٢	بيروت	نازك الملائكة قصايا الشعر المعاصر «قصيدة رحلة في الليل من ديوان «الناس في بلادى» ص ٨٧ - ٨٩ قصيدة السلام من ديوان «الناس في بلادى» ص ١٠٦ - ١٢٢
١٩٦٣	القاهرة	التيارات المعاصرة في النقد الأدبي «ظاهرة التجسيد في الشعر الحديث» قصيدة «لحن» لصلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ - ٣٠٥
١٩٦٣	القاهرة	رشاد رشدى مقالات في الأدب والنقد «كتاب أحداث» ص ٣٤ - ٤١
١٩٦٤	القاهرة	أحمد كمال زكى نقد : دراسة وتطبيق «النموذج الجديد» الناس في بلادى ص ١٧٠ - ١٩٢
١٩٦٤	بيروت	جليل كمال الدين الشعر العربي الحديث وروح العصر «صلاح عبد الصبور» ص ٤٤٣ - ٤٦٨
١٩٦٤	القاهرة	لويس عوض دراسات في النقد والأدب «الشعر : الطريق المسدود» ديوان أقول لكم ص ١٧٩ - ١٩٢
١٩٦٤	القاهرة	ماهر حسن فهمى الأدب والحياة في المجتمع المصرى المعاصر «التجاهات الشعر» الاتجاه الواقعى ص ٧٤ - ٧٨
١٩٦٤	القاهرة	محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث «صياغة الشعر» قصيدة رمزية «طفل» للأستاذ صلاح عبد
١٩٦٤	القاهرة	الصبور ص ٤٥٥ - ٤٥٩ محمد النوبسى

- «عيوب الشكل القديم - ديوان أقول لكم» ص ٩٦ - ٩٨  
 «اللغة الحية في الشكل الجديد» ديوان الناس في بلادى ص ١٠٩ - ١١٦  
 «الوحدة الحوية في الشكل الجديد - ديوان الناس في بلادى» ص ١٢٨ - ١٣٠  
 «أخطار في الشكل الجديد - أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٢ - ١٣٣  
 «انحداد الشكل والمضمون - دفاع عن شعر عبد الصبور» ص ١٤١ - ١٤٥  
 «الحسد والروح - أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم» ص ١٤٦ - ١٦٨
- «إبيوت والسباب - صلاح عبد الصبور وتقديره لإبيوت» ص ٣٧٦ - ٣٦٩  
 «تجديد الشكل في الشعر والمسرحية - وصف عبد الصبور للناس في بلادنا» ص ٣٧٨ - ٣٨٣  
 «المنطق ضرورى ولكنه لا يكتفى - استعمال الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل القديم» ص ٤٠٦  
 محى الدين محمد  
 ثورة على الفكر العربى المعاصر «شاعر من مدينتى» ص ٢٧٥ - ٢٨٦ (حول ديوانى «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)  
 أحمد محمد الحوفى  
 القومية العربية في الشعر الحديث «النقد بين الموضوع والفن» ص ٧ - ١٢ (حول قصيدة عبد الصبور «تأملات في زمن جريح»)  
 عز الدين إسماعيل  
 الشعر في إطار العصر الثورى «قصيدة لارتفاع» لصلاح عبد الصبور ص ٧٠ - ٧٢ «قصيدة سأفعلك» ص ٧٨ - ٨٠  
 فتحى الأبيارى :  
 الأم .. حكايات وقصص «صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص ١١١ - ١١٢
- عز الدين إسماعيل  
 الشعر العربى المعاصر  
 قصيدة «لحن» من ديوان «الناس في بلادى» ص ٢٣٣ - ٢٣٧ «معارية الشعر المعاصر» مسرحية «مأساة الخلاج» ص ٢٤١ - ٢٤٦ «أحلام الفارس القديم» ص ٣٤٠ - ٣٤١
- ١٩٦٧ القاهرة
- شكرى عياد  
 تجارب في الأدب والنقد «مأساة الخلاج بين الشعر والمسرح» ص ١٤٨ - ١٥٥
- ١٩٦٧ القاهرة
- لويس عوض  
 الثروة والأدب  
 «الخلاص بالموت» ص ١٠٥ - ١١٨ «الخلاص بالحب» ص ١١٨ - ١٣٠  
 أنطونيوس ميخائيل  
 دراسات في الشعر العربى الحديث «أقول لكم .. مأساة الخلاج» ص ١٩٧ - ٢٠٨
- ١٩٦٨ بيروت
- عز الدين إسماعيل  
 الأدب وفنونه (ط ٤) «قصيدة الملك لك» لصلاح عبد الصبور ص ١٧٤ - ١٧٧
- ١٩٦٨ القاهرة
- غالى شكرى  
 شعرنا الحديث إلى أين ؟  
 «الناس في بلادى» ص ١٢٣ - ١٢٤  
 غربة الشاعر الحديث : «رحلة في الليل» ص ٢٢٩ - ٢٤٣
- ١٩٦٨ القاهرة



- س. موريه . ترجمة سعد مصلوح  
حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث «صلاح عبد الصبور»  
ص ٦٠ - ٦٥  
القاهرة ١٩٦٩
- سامي خشبة  
شخصيات من أدب المقاومة «مأساة الحلاج» ص ٣٧ - ٥٣  
بيروت ١٩٧٠
- حسن توفيق  
الجهادات الشعر الحر «صلاح عبد الصبور» ص ١٤ - ١٧  
القاهرة ١٩٧٠
- ماهر حسن فهمي  
الحين والغربة في الشعر العربي الحديث «الغربة الفكرية»  
ص ١٤١ - ١٤٤ و ١٤٧ - ١٥٢ «الموقف الجدلي» ص ١٦٥ - ١٦٧ «ألوان  
وأصوات» ص ٢١٠ - ٢١٢ .  
القاهرة ١٩٧٠
- عز الدين الأمين  
نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر «مع صلاح عبد الصبور ونازك  
الملائكة» ص ١٠٥ - ١٢٩  
القاهرة ١٩٧١
- أحمد كمال زكي  
النقد الأدبي الحديث «الحياة المصرية العامة» ص ١١١ - ١١٨  
القاهرة ١٩٧٢
- سامي خشبة  
قضايا معاصرة في المسرح  
المسرح الشعري والتجديد في المسرح : مسافر ليل .. والقاتل .. والمخرج  
ص ١٩٩ - ٢١٤ ليلي والمجنون : قصة الجبل الضائع بين السيف والكلمات  
ص ٢١٥ - ٢٢٢ ليلي والمجنون : القصة القديمة والمسرحية الثانية  
ص ٢٢٣ - ٢٣٠ ليلي والمجنون وحلم الفرسان المهزومين ص ٢٣١ - ٢٣٩  
بغداد ١٩٧٢
- غالي شكوي  
ثقافتنا بين نعم ولا «الأدب المصري بعد الخامس من يونيو» ص ٥١ - ٧٧  
بيروت ١٩٧٢
- محمود أمين العالم  
الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر «مأساة الحلاج بلا مأساة»  
ص ٢٥٨ - ٢٦٥ الأميرة تنتظر» ص ٢٦٦ - ٢٧٢  
بيروت ١٩٧٣
- رجاء عيد  
فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق «دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام  
في الشعر والمسرح والرواية» ص ٣٠٥ - ٣٠٦ و ٣٢٤ - ٣٣٠  
القاهرة ١٩٧٥
- عبد المحسن بدر  
حركات التجديد في الأدب العربي «الواقعية ١٩٤٥ - ١٩٦٤»  
ص ١٨٧ - ١٩١ (حول نظرة عبد الصبور إلى الواقعية في شعره)  
القاهرة ١٩٧٥
- عبد بدوي  
في الشعر والشعراء «القسم التطبيقي صلاح عبد الصبور» ص ٢٣٩ - ٢٤٥  
القاهرة ١٩٧٥
- محمد أحمد العزب  
دراسات في الشعر والمسرح وقضية الشعر الحر» ص ١٣٠ - ١٣٢ (حول ملامح  
المسرح الشعري عند عبد الصبور)  
القاهرة ١٩٧٥
- عبد العال اخنامصي  
هؤلاء يقولون في السياسة والأدب «صلاح عبد الصبور» ص ١٦٩ - ١٧٧  
القاهرة ١٩٧٦
- علي عزت  
اللغة والدلالة في الشعر والتجديد في الشعر العربي» ص ٣٧ - ٤١  
القاهرة ١٩٧٦
- انس داود  
الأسطورة في الشعر الحديث «المؤثرات الأجنبية في استخدام الأسطورة في الشعر  
العربي المعاصر» ص ٢٠١ - ٢١١ ، و ٢٤٦ - ٢٤٨ و ٤٠٥ - ٤٠٨  
القاهرة ١٩٧٧
- عبد القدوس الحاتم  
مقالات نقدية «الشعر العربي» ص ٩٦ - ٩٩  
الخرطوم ١٩٧٧
- شوقي شيف  
الشعر وطوائفه الشعبية على مر العصور «في الشعر الحديث» ص ٢٣٧ - ٢٣٨  
القاهرة ١٩٧٧
- (حول شعره في نوبة أول جندي رفع على سبيل علم الوطن المهدى)

١٩٧٧	القاهرة	محمد فتح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، صلاح عبد الصبور ورموز اخالات النفسية ... رموزه تدور حول ثلاث الحب والحزن والطموح الإنساني، ص ٢٧٨ - ٢٨٩
١٩٧٨	بيروت	زكي نجيب محمود مع الشعراء، ما هكذا الناس في بلادى، ص ١٥٤ - ١٥٩
١٩٧٨	القاهرة	محمد أحمد العزب ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، التمرد على اللغة، ص ١٥٦ - ١٦٥
١٩٧٩	القاهرة	محمد إبراهيم أبو سنة دراسات في الشعر العربي، البداية والمعارك، ص ٧٥ - ٧٩ (حول صلاح عبد الصبور وديوانه، الناس في بلادى، الذى لفت إليه الأنظار)، الاتجاه الفلسفى في شعر صلاح عبد الصبور، ص ١٢١ - ١٢٦
١٩٧٩	القاهرة	كامل السوالهري دراسات في النقد الأدبى المعاصر، قضية الشعر الحر، ص ١٦٤ - ١٦٥ (حول نقد العقاد لصلاح عبد الصبور)
١٩٨٠	القاهرة	نبيل فرج مواقف نقالية، صلاح عبد الصبور، ص ١٩٩ - ٢١٣

#### مقالات نقدية

١٩٥٦ / ٥	الأدب	محمد مصطفى بدوى حول سونته قاهرية
١٩٥٦ / ٥ / ٢٩	الجمهورية	رشدى صالح إسم قرية دنشواى
١٩٥٦ / ٦	الآداب	محمد عطيل عامر إلى لوزكا - مهادة للشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٥٦ / ٦ / ١٩	الجمهورية	كامل الشاوى يوميات الشعراء
١٩٥٦ / ٧		محمى الدين إسماعيل يا نجمى .. يا نجمى الأوحى
١٩٥٦ / ٨	الجمهورية	بلر الديب حول ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادى، والتحرير الشعرى
١٩٥٦ / ١٠ / ١٥	روز اليوسف	فوزى العتيل الشعر في مجلس الآداب
١٩٥٧ / ٢	الأدب	ملك عبد العزيز الشعر في الحركة، سأفطك، لصلاح عبد الصبور
١٩٥٧ / ٤ / ٢٩	الأخبار	أنيس منصور الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	المساء	علي الراعى نظرة في ديوان، الناس في بلادى، عبد الصبور عاشق شعبي رفيع المقدار
١٩٥٧ / ٤ / ٢٥	صباح الخير	رجاء النقاش شاعر كبير من صفوف الشباب
١٩٥٧ / ٥	الرسالة الجديدة	محمود أمين العالم الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٥	الثقافة الوطنية	ع. ب. الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٦	الآداب	عبد الله الشلقى الناس في بلادى

١٩٥٧ / ٦	الأدب	بنت الشاطئ الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٧	الرسالة الجديدة	نجيب سرور أزمة الشعر الحديث
١٩٥٧ / ٧	الآداب	محمى الدين محمد الناس في بلادى - شاعر من مدينتى
١٩٥٧ / ٧	شعر	أسعد زووق الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٧ / ٦	الإذاعة	كمال عبد الرؤوف دفاع عن الشعر الجديد
١٩٥٧ / ١١	الآداب	إيليا الحاروى شعر عبد الصبور بين المعرفة والتجربة
١٩٥٧ / ١١	الآداب	أحمد عبد المعطى حجازى قرأت العدد الماضى من الآداب - أغنية خضراء
١٩٥٧ / ١١ / ٢٧	المساء	لطفى الخولى الأدب المعاصر في حالة تناقض مع المجتمع الجديد - محمود تيمور الأدب المخوف
١٩٦٠ / ١ / ٥	المساء	الوحيد في مصر فاروق القاضى
١٩٦٠ / ٣ / ١٩	المساء	الصحافة والثقافة جميل عبد الرحمن
١٩٦٠ / ٤	الجملة	حول الشعر الحديث عز الدين إسماعيل
١٩٦٠ / ٧ / ١١	روز اليوسف	صور من الشعر الجديد إسماعيل الحبروك ولكنى أنف على كتفه رد على مقالة نشرها صلاح عبد الصبور في روز اليوسف في (١٩٦٠ / ٧ / ٤)
١٩٦٠ / ٧ / ١٦	الإذاعة	فؤاد دواره نحن وأكتاف من سبقونا تعليق على مقال صلاح عبد الصبور المنشور في روز اليوسف في ١٩٦٠ / ٧ / ٤
١٩٦٠ / ١٠	الآداب	فاروق شوشة صلاح عبد الصبور
١٩٦٠ / ١١	الآداب	عبد المنعم عواد يوسف صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى
١٩٦١ / ١ / ١٧	الكواكب	صالح جودت في الأسبوع مرة (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى)
١٩٦١ / ٣ / ١٨	أخبار اليوم	زكى نجيب محمود ها هكذا الناس في بلادى
١٩٦١ / ٤	الآداب	الطهاسى حسن عبد الله انعرؤس ومسئولية النقد والتجديد
١٩٦١ / ٤	الجملة	ملك عبد العزيز ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦١ / ٦ / ٣٠	الجمهورية	لويس عوض الطريق المسدود - تعليق على ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٧ / ١٩	الجمهورية	محمد مندور الشيء الخزين - تعليق على ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٧ / ٢١	المساء	فاروق القاضى ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٧ / ٢١	الأهرام	عائشة عبد الرحمن ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٧ / ٢٢	الجمهورية	أحمد عباس صالح لماذا بها جمعى الدكتور مندور؟ «أقول لكم»

١٩٦١ / ٨	المجلة	فؤاد دواره أقول لكم
١٩٦١ / ٨ / ٤	الأخبار	جلال العشري هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٨ / ١٢	الإذاعة	فؤاد دواره «أقول لكم» .. وخطر مدرسة إليوت على الشعر الجديد
١٩٦١ / ٩	الآداب	إبراهيم شعراوي كل أبواب الفن تحمل مفتاحها (حول ديوان «أقول لكم»)
١٩٦٢ / ١ / ٢٧	الإذاعة	رشدي صانع «ماذا بيني منهم للتاريخ»
١٩٦٢ / ٣	الآداب	رجاء النقاش هل للشعر العربي الجديد فلسفة
١٩٦٢ / ٤	المجلة	ملك عبد العزيز ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦٢ / ٤	الشعر	فؤاد رفقہ «أقول لكم»
١٩٦٢ / ٨	الآداب	رجاء النقاش نقد «مذكرات قصيدة الصوف بشر الحافي» لصلاح عبد الصبور
١٩٦٢ / ١٠	الآداب	موسى الصراوى «أقول لكم»
١٩٦٢ / ١٠ / ١٢	الجمهورية	فاروق منيب الشعر في المعركة
١٩٦٣ / ١ / ١٨	المساء	محمد إبراهيم أبو سنة أين يقف الشعر الجديد ؟
١٩٦٣ / ٢ / ٢	المساء	فاروق منيب نضال دنشواي علامة مضيئة في حركتنا القومية - قصيدة «شوق زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور.
١٩٦٣ / ٥	المجلة	عبد الجبار دواد البصرى دفاع عن العروض الموروث (حول مقال عبد الصبور المنشور في المجلة في ١٩٦٣ / ٣)
١٩٦٣ / ٥ / ٢٨	الكواكب	صالح جودت في الأسبوع مرة : قصة شاعر ناب وأناب (يهاجم عبد الصبور لأنه لا يعتقد في شعره الجديد)
١٩٦٣ / ٦	المجلة	سعيد الشيباني رأى في صلاح عبد الصبور
١٩٦٣ / ٦ / ٤	الكواكب	كمال النجمي الجرى بين الشعر والنثر (عن أصوات العصر)
١٩٦٣ / ١١	المجلة	غالي شكرى مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد
١٩٦٤ / ١	الشعر	عز الدين إسماعيل المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر
١٩٦٤ / ٢	الشعر	غالي شكرى قصيدتان ومرحلتان لصلاح عبد الصبور «رحلة في الليل» و«الظل والصليب»
١٩٦٤ / ٢ / ٢٠	الجمهورية	رجاء النقاش لغة الشعر ولغة الحياة
١٩٦٤ / ٢ / ٢٥	الكواكب	زينب حسن سهر القلأوى تقول : ألف ليلة ليست أدبا مكشوفاً
١٩٦٤ / ٣ / ١٠	الثقافة الجديدة	عامر محمد بحيرى مكتبة الثقافة : ماذا أقول لكم



١٩٦٤ / ٥	الآداب	أحمد كمال زكي النموذج الجديد (أعيد نشرها في «نقد ودراسة وتطبيق» في القاهرة ، ١٩٦٤)
١٩٦٤ / ٥ / ٢١	الجمهورية	يوسف إدريس «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٥	روز اليوسف	إحسان عبد القدوس خواطر فنية حول ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	مصطفى محمود الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور
١٩٦٤ / ٦	الشعر	محي الدين محمد بين شاعرين «عبد الصبور وأنطونيو ماحادور»
١٩٦٤ / ٦ / ٣	آخر ساعة	محمد توفيق ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٢	روز اليوسف	أحمد عبد المعطي حجازي الحزن في ثلاثة دواوين «الناس في بلادى» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٧	أخبار اليوم	ناقد شاعر الأحرار صلاح عبد الصبور
١٩٦٤/٧	الشعر	مجاهد عبد المنعم مجاهد ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٧/٢٤	المصور	محمود أمين العالم الشاعر والحقيقة
١٩٦٤/٧/٢٨	الكواكب	كمال النجمي الفارس وأحلامه والتزامه
١٩٦٤/٨	الشعر	عبد المنعم مجاهد أحلام فارس غالى شكرى
١٩٦٤/٨	الشعر	قصبتان ومرحلتان تعليقات (عن ديوان أحلام الفارس القديم)
١٩٦٤/٨/٧	الأهرام	لويس عوض الخلاص بالموت (أعيد نشرها في «الثورة والأدب» في القاهرة ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/١٤	الأهرام	لويس عوض الخلاص بالحلب (أعيد نشرها في كتاب «الثورة والأدب» في القاهرة . ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	عبد القادر القط النقد الأدبي وحل الألغاز (حول مقالتي لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٤/٩	شعر	محمد عبد الله الشلق أحزان الفارس
١٩٦٤/١٠	الآداب	معين بسير دفاع عن الفارس الجديد - الدكتور لويس عوض علف قناع الفارس القديم
١٩٦٤/١٠	الرسالة	محمد النويهي رسالة - مزايا الشكل الجديد في الشعر
١٩٦٤/١٠	الرسالة	عبد بدوى رد على رسالة الدكتور النويهي
١٩٦٤/١١	الآداب	عبد الحكيم عبد السلام حول مؤتمر الأدباء العرب
١٩٦٤/١١	الآداب	غالب هلسا قصايا الأدب والأدباء : معركة حول الأدب والموقف
١٩٦٥/١	الآداب	محمد النويهي من ديوان أحلام الفارس القديم «أغنية من فينا»

١٩٦٥/١	شعر	محيي الدين محمد الروح الشعري
١٩٦٥ / ٢	الآداب	محمد النويهي «أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم» محمد غريب
١٩٦٥ / ٢ / ٦	الإذاعة	كتابنا يحاكمون .. ت . س . إليوت (رد على مقالة لصلاح عبد الصبور عن ت . س . إليوت المنشورة في الأهرام في ٢٢ / ١ / ١٩٦٥)
١٩٦٥ / ٥ / ٣	الآداب	صبري حافظ أحلام الشاعر القديم والتزاماته
١٩٦٥ / ٣	الآداب	محمد كمال دراسة الدكتور النويهي للقصيدة «أغنية من فيينا»
١٩٦٥ / ٤	الشعر	عز الدين إسماعيل ظاهرة الحزن في شعرنا الحديث (حول ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٥ / ٦ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع الجبل الثالث : هل هو وهم أم حقيقة ؟
١٩٦٥ / ٦ / ٢٠	المساء	كمال نشأت الشعر الجديد إلى أين يتجه ؟ أحمد حجازي
١٩٦٥ / ٧ / ٥	روز اليوسف	جاهليون ومجددون في الموسم الماضي (حول أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور)
١٩٦٥ / ٨ / ٦	الأهرام	عائشة عبد الرحمن الثورة والثقافة
١٩٦٦ / ٢ / ٢	آخر ساعة	عبد المنعم صبحي هل هو موسم الشعر ؟
١٩٦٦ / ٢ / ٣	الجمهورية	شكري عباد «مأساة الخلاج» مصطفى محمود
١٩٦٦ / ٢ / ١٠	صباح الخير	«مأساة الخلاج» محمود أمين العالم
١٩٦٦ / ٢ / ١٨	المصور	«مأساة الخلاج» بلا مأساة مطاع صفدي
١٩٦٦ / ٣	الآداب	مسئولية المعاناة في الشعر الحضاري - عبد الصبور من أبرز شعراء المأساة وكانت له انطلاقة جماهيرية
١٩٦٦ / ٤	الفكر المعاصر	جلال العشري رأى في «مأساة الخلاج»
١٩٦٦ / ٤	المسرح	نبيل فرج «مأساة الخلاج» جمال بدران
١٩٦٦ / ٤ / ١٠	الكتاب العربي	القصة والمسرح والنقد (حول «مأساة الخلاج» لصلاح عبد الصبور)
١٩٦٦ / ٤ / ١١	الأخبار	جليل البنداري أنا والنجوم (حول «مأساة الخلاج» التي أعرجها للمسرح سعد أردش)
١٩٦٦ / ٤ / ١٤	الفكر المعاصر	جلال العشري رأى في كتاب «مأساة الخلاج» صلاح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٥	المسرح	فاروق عبد الوهاب مكتبة المسرح (مأساة الخلاج) التحرير
١٩٦٦ / ٥ / ١٠	الكتاب العربي	تيارات في المجلات والصحف (رد على مقال «الفن والحياة» لصلاح عبد الصبور المنشور في الأهرام في ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦)
١٩٦٦ / ٦	الآداب	نبيل فرج «مأساة الخلاج»

١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي خميس «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي خميس صلاح عبد الصبور والمسرح الشعري
١٩٦٦ / ٧	الآداب	عبد القادر القط «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	عز الدين إسماعيل «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	رياض صدق إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٩	الآداب	كامل البوهي ندوة الآداب «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ١٠ / ١٠	الكتاب العربي	جلال العشري «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ١١ / ٥	الإذاعة	محمد سعد من داخل المسرح القومي
١٩٦٦ / ١٢	العلوم	رياض الطويل «الناس في بلادى»
١٩٦٦ / ١٢ / ١٧	الإذاعة	حسن محب مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي
١٩٦٧ / ١ / ٢٣	روز اليوسف	أحمد عبد المعطي حجازي ليس بالأدب وحده .. يحيا التراث
١٩٦٧ / ٢	الجملة	أحمد عبد المعطي حجازي صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مجاهد عبد المنعم مجاهد قرأت العدد الماضي من الآداب : الأبحاث
١٩٦٧ / ٣	الآداب	محمد الحناوي الإنتاج الجديد : مأساة الحلاج
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مراسل الآداب في القاهرة احتفالات عيد العلم
١٩٦٧ / ٤	الآداب	عبد القادر القط «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ١٦	الجمهورية	أحمد عبد الحميد «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢١	الأهرام	وحيد النقاش «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢٢	الإذاعة	محمد بركات الأزهر يقدم الحلاج الشهيد الكلمات
١٩٦٧ / ٤ / ٢٩	الإذاعة	محمد جلال نسأل .. ولكن بلا غضب
١٩٦٧ / ٥ / ٢٠	الإذاعة	عبد القادر حميدة الحركة الأدبية لم تنم ولم تمت
١٩٦٧ / ٦ / ١٧	الإذاعة	حسن محب كتائب المتطوعين تجدد البيعة لعبد الناصر
١٩٦٧ / ٩	الآداب	فاضل تامر عبد الصبور ومسرح إلوت - بين مأساة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية
١٩٦٧ / ٩	المسرح	فاروق عبد القادر الصدق التاريخي والصدق الفني في «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠	المسرح	التحرير «مأساة الحلاج» على مسرح الجيب بالإسكندرية
١٩٦٧ / ١٠ / ٧	الإذاعة	محمد بركات «مأساة الحلاج» في الإسكندرية

١٩٦٧ / ١٠ / ١١	آخر ساعة	نبيل بدران «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠ / ٣٠	روز اليوسف	أحمد عباس صالح «مأساة الحلاج» والسقطة المهلكة
١٩٦٧ / ١١	الكاتب	بهاء طاهر ميزان الكون
١٩٦٧ / ١١	المسرح	كمال عبد الإخراج والتكيت في «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ١١	المسرح	منير عامر ليلة في ظل العامية والحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢	الجمهورية	التحرير من «مأساة الحلاج»
١٩٦٧ / ١١ / ١٤	الكواكب	عزت الأمير مأساة الحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢٥	المساء	إسماعيل مهدي أبو الحسين الحلاج بين المأساة والشعرة
١٩٦٧ / ١٢	الكاتب	مصطفى القبط رد على نقد (حول ما كتبه بهاء طاهر عن عبد الصبور في الكاتب في ١٩٦٧ / ١١)
١٩٦٧ / ١٢ / ١٣	آخر ساعة	يوسف السباعي «مأساة الحلاج»
١٩٦٨ / ٢	الآداب	فاصل تامر نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية
١٩٦٨ / ٣ / ١٦	الإذاعة	محمد جلال ناقد يهاجم كل النقاد
١٩٦٨ / ٦ - ٥	المسرح والسينما	محمد بركات «مأساة الحلاج»
١٩٦٨ / ٦	الفكر المعاصر	زكي نجيب محمود هل هذا كل ما بقي؟
١٩٦٨ / ٩	المسرح والسينما	فاروق عبد القادر وجمال العشري ومحمد بركات مهرجان المسرح بالإسكندرية ومأساة الحلاج
١٩٦٨ / ٩ / ١٨	آخر ساعة	مأمون غريب هذا الجيل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل؟
١٩٦٨ / ١٠ / ١٧	الجمهورية	محسن الخياط ماذا بقي منهم للتاريخ
١٩٦٨ / ١١	الآداب	محمد عز الدين المناصرة التاج الجديد : قراءة جديدة لشعرنا القديم
١٩٦٨ / ١١ / ٢	الإذاعة	حسن محب التفاصيل الكاملة للمعركة التي دارت بين أنصار الشعر القديم والحديث .. من أجل هذا السؤال : من يفوز بجائزة الدولة هذا العام؟
١٩٦٩ / ١ / ١٨	الإذاعة	حسن محب ماذا بعد صلاح عبد الصبور !
١٩٦٩ / ٢	المجلة	جابر عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٥	الطلعة	شالي شكري الأدب المصري بعد الخامس من يونيو، الثورة والدعوة إلى الثأر في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٦ / ٩	الجواهر العربية	صلاح عبد الصبور ونظرة في التراث العربي
١٩٦٩ / ٦ / ١١	الثورة	الشعر ومعاناة القيم



١٩٦٩ / ٧ / ٧	روز اليوسف	محمد دياب ٤ مسرحيات لم تكتب بعد «قبس وليل» صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٧ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع عندما أصبح في بلادنا وزارة للثقافة
١٩٦٩ / ٩ / ٥	الأخبار	حسن توفيق هذه حياته في الشعر
١٩٦٩ / ١٠	الآداب	سامي خشبة شخصيات من أدب المقاومة : الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلاب
١٩٦٩ / ١٠ / ٢٤	المصور	صافيناز كاظم مولانا رئيس تحرير مجلة المسرح
١٩٦٩ / ١١ / ٦	المساء	جلال العشري «مسافر الليل» تلك الكوميديا السوداء ومنى تكتب المسرحية شعرا؟
١٩٦٩ / ١٢ / ٢١	الإذاعة	بدون توقيع موقفنا من القضية
١٩٧٠ / ١	المجلة	جابر أحمد عصفور حياتي في الشعر
١٩٧٠ / ١	الآداب	طه حسين الأميرة تنتظر
١٩٧٠ / ٢	المجلة	جابر أحمد عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ٤ / ٤	الإذاعة	حسن محب مسيرة الشعراء من ميناء إلى شذوان
١٩٧٠ / ٤ / ١١	الإذاعة	حسن محب الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»)
١٩٧٠ / ٥	الآداب	فؤاد دواردة الثورة في المسرح العربي
١٩٧٠ / ٥ / ١٥	الأهرام	لويس عوض «الأميرة تنتظر»
١٩٧٠ / ٦ / ١٨	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري
١٩٧٠ / ٦ / ١٩	المصور	رجاء النقاش ليست أزمة قراء وأوراق ولكنها أزمة آراء والمجاهات
١٩٧٠ / ٦ / ٢٥	المساء	سامي خشبة «ليلي والمجنون» - قصة الجيل الضائع بين السيف والكلاب
١٩٧٠ / ٧	الآداب	فاصل نامر شعر صلاح عبد الصبور ، من الفنائية إلى الدراما
١٩٧٠ / ٨ - ٧	المسرح	بلر توفيق الأميرة بين الموت والانتظار
١٩٧٠ / ٧ / ٢	المساء	سامي خشبة «ليلي والمجنون»
١٩٧٠ / ٧ / ١٨ - ١١	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري والتجديد في المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنتظر
١٩٧٠ / ٧ / ٢٦	المساء	محمد جبريل العصر الذهبي للرواية حبيب أدرج الكتاب (حول خميس صلاح عبد الصبور لأعيان الأدباء الشبان)
١٩٧٠ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف	فاروق عبد القادر صلاح عبد الصبور بالإنجليزية
١٩٧٠ / ١٢	المجلة	حكيم ميخائيل الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ١٢ / ٥	الإذاعة	عل شلش «ليلي والمجنون»

١٩٧١/١/٢١	المساء	فاروق منيب مع الناس .. رحلة في الليل وذكرى قديمة
١٩٧١/٣	المجلة	إبراهيم الصيرفي « تأملات في زمن جريح » سيد طلبة
١٩٧١/٣/١١	صباح الخير	عمر من الحب فتحي الليباري
١٩٧١/٣/٢٨	الأخبار	هذا عمر من الحب عادل البلك
١٩٧١/٤/٢٥	الأخبار	« ليلي والمجنون » فاروق عبد القادر
١٩٧١/٤/٢٦	روز اليوسف	« ليلي والمجنون » نبيل بدران
١٩٧١/٥/٤	الأخبار	« ليلي والمجنون » سامي خشبة
١٩٧١/٥/٢٠	المساء	« ليلي والمجنون » نبيل راجب
١٩٧١/٦	الطلعة	« ليلي والمجنون » ماجد صالح السمراني
١٩٧١/٦	الأفلام	صلاح عبد الصبور ، الشعر والشاعر مهدي الحسني
١٩٧١/٦/٦	الأخبار	جيل يملك القدرة على الرؤية ولا يملك القدرة على الفعل (حول مسرحية « ليلي والمجنون ») سناء فتح الله
١٩٧١/٦/٧	الأخبار	اكتبوا للغضب (حول « ليلي والمجنون ») ناقد
١٩٧١/٦/١٠	صباح الخير	أسئلة وقضايا حول « ليلي والمجنون » سامي خشبة
١٩٧١/٧/٢	المساء	« ليلي والمجنون » ، القصة القديمة والمسرحية الثانية
١٩٧١/٧/٨	المساء	ملاحظات متفرجة على المسرح من الخارج فرج صادق مكسيم
١٩٧١/٨	المجلة	« ليلي والمجنون » جلال العشري
١٩٧١/١٠/٨	الأخبار	وراء الستار (بتناول مسرحيات صلاح عبد الصبور بالنقد) نبيل بدران
١٩٧١/١١/٥	الأخبار	« الأميرة تنتظر » والمخرج لم يصل بعد محمد تبارك
١٩٧١/١١/١٣	أخبار اليوم	الأميرة لن تنتظر بعد الآن على المسرح فاروق عبد القادر
١٩٧١/١١/٢٩	روز اليوسف	ماذا تنتظر الأميرة ؟ سناء فتح الله
١٩٧١/١١/٢٩	الأخبار	بين السمنديل والقرندل .. باقلى لا تحزن رشدي صالح
١٩٧١/١١/٣٠	الأخبار	الأميرة التي طال انتظارها حسن عبد الرسول
١٩٧١/١٢/٣١	الأخبار	نجمة العام الجديد « الأميرة تنتظر » فاروق منيب
١٩٧٢/٦/١	الجمهورية	مجلة الشعر (حول رئاسة صلاح عبد الصبور للمجلة) لويس عوض
١٩٧٢/٧/٧	الأهرام	شعراء الرقص (حول جيل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وآخرين)

١٩٧٢/٧/٢٣	الجديد	ماهر شليق فريد ثورة ٢٣ يوليو والشعر المعاصر
١٩٧٢/٩/٢٥	روز اليوسف	أحمد عبد الباسط هريدى الريف والمدينة والشعراء
١٩٧٢/١١/٣	الأهرام	لويس عوض شجر الليل
١٩٧٣/٢	المعرفة	رياض عصمت أربعة أفنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور
١٩٧٣/٢/١٥	صباح الخير	سميحة كحلوف صلاح عبد الصبور وأجمل ما كتب عن العواطف والحب
١٩٧٤/٢/٢٨	المساء	سامى خشبة المسرح فى البلاد العربية
١٩٧٤/٤/١	روز اليوسف	محمد عثمان التحدى الذى واجهه الشاعر فى «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٤	الجمهورية	فريدة التفاش ماذا «بعد أن يموت الملك» ؟
١٩٧٤/٤/٥	الجمهورية	فاروق منبب «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١١	المساء	سامى خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١٥ و ١٩٧٤/٤/٢٢	الأخبار	سناء فتح الله الشاعر والمملك
١٩٧٤/٤/٢٠	أخبار اليوم	محمد تبارك المسرحية لا يفهمها أصحاب الباقات البيضاء
١٩٧٤/٤/٢٠	المساء	سامى خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٢٩	الأخبار	سناء فتح الله عندما يكون الشعر بلا صوت
١٩٧٤/٥/٧	الأخبار	رشدى صالح شاهدت هذه المسرحية
١٩٧٤/٦/٢٧	المساء	سامى خشبة العلاقة المفقودة بين العلم والمسرح المصرى
١٩٧٥/١	الطلعة	خيرى عزيز دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد الصبور
١٩٧٥/١/١٩	المساء	ممدوح السكاف من الأصالة الفنية إلى التقليد الأعمى
١٩٧٥/٦/٢٣ و ١٩٧٥/٦/٢٤	الجمهورية	المحرر «لى والمجنون» بين كرم والزرقانى
١٩٧٦/٣/١٢	الأهرام	أحمد على بدوى «مأساة الخلاج»
١٩٧٦/٣/٢٥	المساء	المحرر «مأساة الخلاج» وإليوت
١٩٧٦/٧/٣	الإذاعة	محمد بركات من قضايا المسرح المصرى
١٩٧٦/٨/٢٥	آخر ساعة	مأمون غريب فتاة على مائدة الجترال (حول كتابه «النساء حين يتحطمن»)
١٩٧٧/١	الدوحة	محمد مهران السيد صلاح عبد الصبور الشاعر المصرى

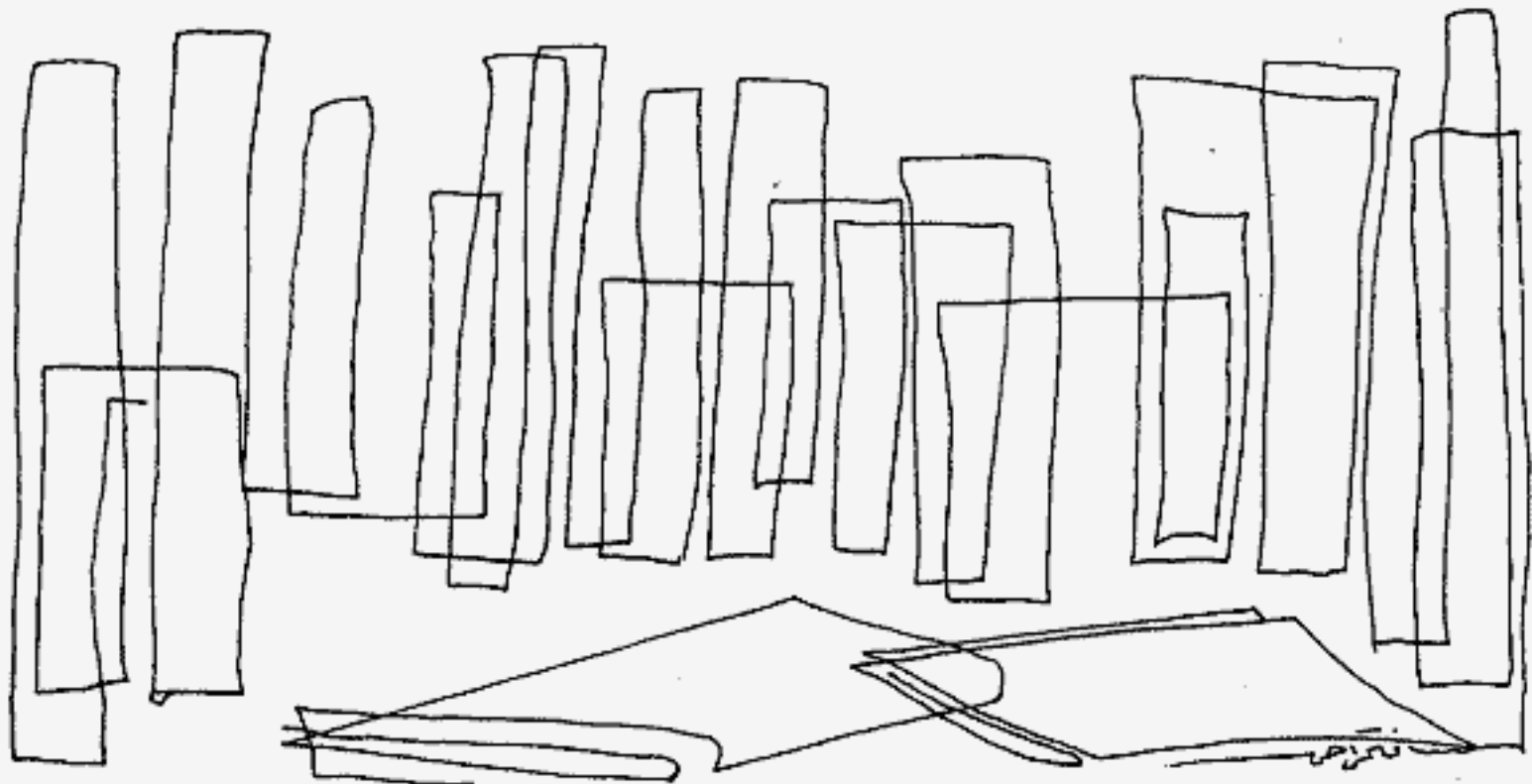
		رجاء النقاش
		ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدواً للمثقفين ؟ (حول قصيدة عبد
١٩٧٧/١	الهلل	الصبور «هل عاد ذو الوجه الكتيب» )
		محمد إبراهيم أبوسنة
١٩٧٧/٤	الكاتب	أصوات جديدة في الشعر المصري الحديث
		محمد الشناوي
١٩٧٧/٥/١	الجديد	المسرح الشعري بعد شوقي وعزيز أباظة
		سعيد الورفي
١٩٧٧/١١	الكاتب	الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر
		عماد الدين عيسى
١٩٧٨/١/٧	المساء	افتحوا نوافذ الأدب .. يتجدد الهواء
		عماد الدين عيسى
١٩٧٨/٣/٦	المساء	محنة ثقافية تواجه الأدباء
		(حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهرت بعد صلاح عبد الصبور)
		علي الراعي
١٩٧٨/٧	العربي	التأثر القديس في مسرحية «مأساة الحلاج»
		منير عامر
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٨	حولية دار العلوم	قصيدة أحلام الفارس القديم
		علي الراعي
١٩٧٨/٩	العربي	لجئوا بالقدر .. الجيل الصاعد من فنانى الكويت
		(حول تمثيلهم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على المسرح الكويتي)
		فرانسوا باسيل
١٩٧٨/١١	الدوحة	تساؤلات خلدش كبرياء الإبداع
		منير عامر
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
		مأمون غريب
١٩٧٨/١٢/٢٧	آخر ساعة	مهمة الناقد
		عبد العال الجماصي
١٩٧٩/١/٧	أكتوبر	أزمة الشعر بين زعيق الواقعية ورغيف نزار
		المحرر
١٩٧٩/٢	الثقافة	متابعات
		(حول مقال مأمون غريب في آخر ساعة في ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول رأى صلاح عبد
		الصبور في مهمة الناقد)
		بركسام رمضان
١٩٧٩/٢/٢٤	أخبار اليوم	المسرحية الشعرية .. لماذا انحطت ؟
		حلمي سالم
١٩٧٩/٣/٢١	الأنوار	صلاح عبد الصبور بحار في الذاكرة
		المحرر
١٩٧٩/٣	الموقف العربي	«الإبحار في الذاكرة»
		عزت خطاب
١٩٧٩	الرياض	الهجرة إلى الداخل
١٩٧٩	الرياض	الخروج وليست الهجرة
١٩٧٨/٢/٢٧	الرياض	لا بل هي الهجرة
١٩٧٨/٤/١٠	الرياض	لا تظلم الهجرة
١٩٧٩/٤/١٧	الرياض	لا تظلم الهجرة
١٩٧٩/٥/١٥	الرياض	لا ، بل لا تظلم الأدب والنقد
		شمس الدين موسى
١٩٧٩/٣/٤	المساء	الفارس القديم يبحر في الذاكرة
		مديحة عامر
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	قراءة في ديوان «الإبحار في الذاكرة»



١٩٧٩/٤	الهلل	عبد الفتاح الديدي في ذكرى العقاد .. قضية الشعر الجديد بين طه حسين والعقاد
١٩٧٩/٤	الثقافة	مدبحة عامر قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/٧/٦	الكاتب	أحمد عبد الرازق أبو العلا والحلاج ، ضحية العذاب التراجيدي
١٩٧٩/٧/٦	الأهرام	عبد العزيز شرف صلاح عبد الصبور واستلهام القرآن فنيا
١٩٧٩/٧/٢٩	أكتوبر	محمد عبد الهادي محمود حلم الشاعر وكواليس النثر
١٩٧٩/٨	الدوحة	محي الدين محمود هل نحن على أعتاب ثقافة جديدة ؟
١٩٧٩/٩	الدوحة	محمد عبد الحلي البوت والقارئ العربي
١٩٧٩/٣	الشرق	ملاحم الصوفية الجديدة في الشعر العربي الحديث محمد عبد الهادي
١٩٧٩/٩/٩	أكتوبر	هذا الديوان ، الإبحار في الذاكرة
١٩٧٩/١٠	الشعر	محمد فتوح أحمد التشكيل بالموروث في الشعر العربي المعاصر (حول مذكرات الملك عجيب بن الخصب )
١٩٧٩/١١/٢٢	صباح الخير	زكي نجيب محمود شهادة مفكر على عصره (تحدث زكي نجيب محمود عن بعض الشعراء ومن بينهم صلاح عبد الصبور)
١٩٧٩/١٢	الثقافة	محمد عبد الهادي محمود دراسة في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/١٢	الدوحة	جاد محمد جابر رزق أدب عالمي (حول مقال عبد الصبور « المرأة التي كرهت شكسبير » المنشور في الدوحة في ١٩٧٩/٦ )
١٩٧٩/١٢	الكاتب	أحمد مرتضى عبده الإلهام والصنعة والشعر العربي الحديث
١٩٧٩/١٢/١	الجديد	كمال قلته دراسات نقدية : تيارات أدبية
١٩٨٠/١	العربي	عبد الله السقاف الشعر المنشور
١٩٨٠/١/٨	المساء	عصام أحمد مهي الحكاية الشعبية في المسرح الشعري المصري
١٩٨٠/٢	المسرح	أسامة أبو طالب الحلاج .. درس معاناة
١٩٨٠/٢/١	المساء	طلعت شاهين الممالك تخرج من عباءة النفرى (حول أثر صلاح عبد الصبور على الشاعر عبد المقصود عبد الكريم صاحب ديوان «أزدهم بالممالك »)
١٩٨٠/٣	الدوحة	محمد عبد الحلي صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٣	الثقافة	مدبحة عامر قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٥	الدوحة	عابدة الشريف هؤلاء الكتاب العظام وأجورهم المتواضعة

١٩٨٠/٥	الثقافة	مصطفى عبد اللطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠/٦	الدوحة	عائدة الشريف محمد مندور ، المعلم والأب
١٩٨٠ / ٦ / ١٦	الأهرام	فتحى العشرى «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٦ / ١٨	آخر ساعة	مأمون غريب «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٧ / ١	الأهرام	لويس عوض رسالة مفتوحة الى صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٧ / ٢٣	الأخبار	مصطفى عبد الله شعراء القاهرة في لقاء مع أدباء الإسكندرية
١٩٨٠ / ٨	القصة	مجاهد عبد المنعم مجاهد قرأت العدد الماضي من القصة (حول اللقاء الصحفى الذى أجرته مجلة مع صلاح عبد الصبور في ٦ / ١٩٨٠)
١٩٨٠ / ٨	الثقافة	ماهر شفيق فريد صلاح عبد الصبور من البحار... إلى الكتابة على وجه الريح
١٩٨٠ / ١١ - ٩	الثقافة	مديحة عامر قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩	الثقافة	مصطفى عبد اللطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠ / ٩ / ٤	الأخبار	عبلة الرويحي مسرح الطليعة يفتح ملف صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩ / ١٠	الأخبار	مديحة عامر قراءة في «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ١٠	فصول	عز الدين إسماعيل توظيف التراث في المسرح
١٩٨٠ / ١٠	فصول	علي عشرين زائد توظيف التراث في شعرنا المعاصر
١٩٨٠ / ١٠ / ١	الجديد	المحرر شيخ الأمانة عند ظله
١٩٨٠ / ١١ / ٢٠	المساء	العزب الطيب الطاهر الشاعر الشاب باهى حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الشاعر الشاب)
١٩٨٠ / ١٢	المسرح	أسامة أبو طالب المسرح المصرى في شهر : «مسافر لسل» على مسرح الطليعة
١٩٨٠ / ١٢	الهلال	نصر الدين عبد اللطيف كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «مقطعات من حياة شهر يار عصره» الذين يجمع نشره قريبا)
١٩٨١ / ٣ - ١	الثقافة	مديحة عامر الحزن وأحلام الفارس القديم
١٩٨١ / ١	فصول	مصرى عبد الحميد حنورة الدراسة النفسية للإبداع الفني : «شوق زهران» لعبد الصبور
١٩٨١ / ١ / ١	الجديد	محسن خضر المازون على بيت الحباب (حول أثر الاغتراب والحنين إلى الوطن ، الواضح في ديوانه «البحار في الذاكرة»)
١٩٨١ / ٣ / ٢	السطير	صلاح عبد الصبور في «ليلي والجنون»
١٩٨١ / ٥	الثقافة	مديحة عامر قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور

١٩٨١ / ٥ / ٢١	الأنوار	هل يصبح صلاح عبد الصبور أميراً الشعر
١٩٨١ / ٧	فصول	أما قبل (نعمه إلى القراء) أحمد كمال زكي
١٩٨١ / ٧	فصول	التصوير الأسطوري للشعر الحديث عز الدين إسماعيل
١٩٨١ / ٧	فصول	منهزم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ماهر شفيق فريد
١٩٨١ / ٧	فصول	أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث محمد فتح أحمد
١٩٨١ / ٧	فصول	توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة محمد مصطفى هدارة
١٩٨١ / ٧	فصول	النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث مدبحة عامر
١٩٨١ / ٨	الثقافة	قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨١ / ١٠	الهلال	نعم الطيحي ، «وتبقى الكلمة»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	أحمد أحمد الشيمي ، «مسافر لن يعود» إبراهيم أبو حجة ، «مرثية عشق صلاح عبد الصبور»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	عباس محمود عامر ، «اللحن الخالد»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	هدى وصلى
١٩٨١ / ٧	فصول	«الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور» عرض : رسالة ماجستير غير منشورة ، نشرت في جامعة إكس آن بروفانس في فرنسا في ١٩٧٥ كتبها هيلم الأمين
١٩٨١ / ٧ / ١٢	السفر	دواوين عبد الصبور الأولى عن الشكل في شعر صلاح عبد الصبور شعر يغالب تاريخ ثقافة وتاريخ مجتمع



## ثالثا : أعمال بلغات أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصالح عبد الصبور

### Translated Works

1. Semaan, Khalil I. *Murder in Bagdad: The Tragedy of al-Hallaj*. Leiden, 1972.
2. Megally, Shafik. *The Princess Waits*. Cairo, 1975.
3. Enani, Mohammed. *Night Traveller*. Cairo, 1980.

### Translated Poems:

1. Norin, Luc and Taraby, Edward: Exode. *Anthologie de la Litterature Arabe Contemporaine; la Poesie*. Paris, 1967.
2. al-Attar, Samar: *A Journey At Night, A Collection of Poetry*. Cairo, 1970.
3. al-Altar, Samar: *People in my Homeland*. Voice of Egypt MASR.
4. Badawi, M. M. *People of My Country*. *Journal of Arabic Literature*, I, 1970.
5. Khouri, Mounath and al-Gar, Hamid: *Dreams of the Ancient Knight*. *Anthology of Modern Arabic Poetry*. California, 1974.
6. Sabry, Omar: *The Hanging of Zahran*. *Anthology of Afro - Asian Poetry*, Cairo, 1971.
7. Badawi, M. M.: *The Tartars Have Struck*. *Anthology of Afro - Asian Poetry*, Cairo 1971.
8. Badawi, M. M.: *My star, my Only star*. *Journal of Arabic Literature*, 2, 1971.
9. Abu - Saleh, Hani: *Tristesse Un Air Ancien Orient*, 2 1961.
10. Bochenska, Krystyne Starzynska: *Wiersze,przegląd or. I*, 1972.
11. Isay Unto You *The New Arab*, v. III, No. 3, July - August, 1976.

(ب) أعمال عن صلاح عبد الصبور في اللغات الأجنبية

1. Jomier, Jacque. *La Tragedie de Hallaj*, M.I.D.E.O., 9 (1976), pp. 340 - 354.
2. Semaan, K.I.H. T.S. Eliot's influence on Arabic poetry and theatre, *Comp. Lit. studies*, 6 (1969), pp. 472 - 489.
3. Moreh, Samuel. An outline of the development of modern Arabic literature, *Oriente Moderno*, 55 (1975), pp. 8 - 28.
4. Tremaine, L. Witnesses to the event in Ma'sat al Hallaj and Murder in the Cathedral, *The Muslim World*, 67 (1977), pp. 33 - 47.
5. Semaan, K. I., Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 49 - 53.
6. Semaan, K. I., Islamic mysticism in modern Arabic poetry and drama, *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 519 - 525 - 531.

1. Gaston, Weir *Introduction à la litterature Arabe*, Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa, *Cultural Life in U.A.R.*, Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Văitikiotis, P. J., *The Modern History of Egypt*, London 1969, pp. 431 - 32, 44 - 46.
4. Aziz, Muhammad, *Regards sur le theatre arabe contemporain*. Tunisie, 1970, p. 70 - 71.
5. Somekh, Sasson. *The Changing Rythm*, Leiden, 1973, pp. 33 - 34.



6. Kilpatrick, Hilary, *The Modern Egyptian Novel*. London, 1974, pp. 12- 16, 126.
7. Al-Jayyusi, S. K., *Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (Ed. R. C. Ostle), London, 1975, pp. 52- 53, 59.
8. Badawi, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975, pp. 216- 218.
9. Moreh, S., *Modern Arabic Poetry 1800- 1970*, Leiden, 1976.
10. Al-Jayyusi, S. K., *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* Leiden, 1977, vol. II.
11. Farid, Amal, *Panorama de la litterature arabe contemporaine*, Le Caire, 1978, pp. 149- 158.
12. Fontaine, Jean, *mort - Resurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim*, Tunis, 1978, pp. 297-98. 315.
13. Long, Richard, *Tawfiq al Hakim playwright of Egypt*, London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34, 49.

## رابعاً : أعمال مترجمة (لم تطبع)\*

(أ) ترجمات من الشعر الأوروپى

جاءك بريفير ، قصيدتان .

كفافيس : ثلاث عشرة قصيدة .

لوركا : تسع قصائد .

سلفاتورى كوازييموتو : أربع عشرة قصيدة .

إليوت : مقاطع من «الأرض الخراب» .

بودلير : أربع عشرة قصيدة .



(ب) مسرحيات :

الجلادان - مسرحية من فصل واحد لأرابال (تتضمن أربع صفحات من الأصل)

حياء بلا فضائح - مسرحية ج . ب برستل

(ج) ترجمة لعدد من الحكم الإنجليزية إلى العربية

## خامساً : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ - ترجمة ألمانية مختارات من مشاهد مسرحية «مسافر ليل»

٢ - ترجمة فرنسية لمسرحية «مسافر ليل»

٣ - ترجمة لعدد من القصائد إلى اللغة الإنجليزية

(يقع في ٤٠ فلكسكاب)

٤ - ترجمة للقصيدة إلى الإنجليزية

٥ - ترجمة للقصيدة إلى الألمانية

٦ - ترجمة مختارات (٦) من أشعاره

٧ - ترجمة فرنسية لإحدى القصائد

\* هذا القسم كله زودتنا به أسرة «فصول» بعد أن حصلت عليه من أسرة الشاعر الراحل .



# دار الفتى العربى

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خدمة إل ٥٦ مليون طفل وفقى عربى في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية .
- تهتم بالثقة العمرية (٤ - ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على تنمية ذوقه الفنى وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والرائد والمتنوع لتنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطنا العربى الكبير وقضاياها العصرية .

### ٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى لتدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصلر في ثلاث سلاسل «البيئة العربية» «العرب والعلوم» «والعلوم والإنسان» .  
صدر منها : «يشتنا ما هي ؟» «الصحراء والحيط» «غذاؤنا» .  
«حكاية الأعداد» «الغنا» «أميات علمية» .

### ٦ - سلسلة من حكايات الشعوب «١٦ كتاباً» .

### ٧ - سلسلة حكايا عن الوطن «٦ كتب» .

### ٨ - سلسلة الملصقات الفنية :

أول مجموعة من الملصقات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقاً بالألوان الكاملة .

### ٩ - سلسلة الملصقات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم «الحروف» «الأرقام» «والأشكال» .  
أعدتها الفنان حجازى .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمى .  
- مكتبة التاريخ .

### ■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

### ١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً) مركز ترقية كميونير علوم إيسدى

زكريا تامر . سليم بركات . ابراهيم الحريرى . ليانة بلر . كمال عبد الصمد . توفيق زياد .

### ٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً) .

### ٣ - سلسلة الأفق الجديد (٤ كتب) :

كتبت : عسان كشافى . زين العابدين الحسنى . د . محبوب عمر .  
صمد بهرجى .

### ٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدها الكاتب صنع الله ابراهيم .  
تعالج في قصص مثوقة موضحة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :  
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسماء وطيور وزهور وكائنات دقيقة .  
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .  
صدر منها : «عندما جلست العنكبوت لتتظلل» . «البرقات في دائرة مستمرة» «يوم عادت الملكة القديمة» .  
يصدر قريباً : «الدلفين بأق عند الغروب» «زغطة الظهر يقابل الفلك المغرب» «البحر الأحمر» .

## كتب وردت للمجلة

- لساحلك الآن تأني الطيور (شعر) محمد الأسعد ، دار ابن رشد بيروت
- مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
- أوراق البارودي ، مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، دراسة وتحقيق وشرح د. سامي بدرأوى ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- تجربة مصر الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٣٦ . د. عفاف لطفى السيد المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- التطور النحوي للغة العربية ، المستشرق ج. برنجشتراسر ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- كتاب البخلاء ، الجاحظ ، تحقيق فان فلوتن ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- على ضفاف الواقعية ، شمس الدين موسى ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية
- قصائد لا يموت ، قلى وغزالة الثوب الأزرق ، حديقة الشتاء
- الصراخ في الآبار القديمة ، محمد إبراهيم أبو سنة ، دار العربي ، القاهرة
- حقيقة مجاوية ، رواية ، تأليف محمود حننى ، الإسكندرية ، ١٩٨٠
- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور على عبد الواحد وافي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة
- معاهدة السلام المصرية الاسرائيلية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠

## تنويه

- وقع خطأ في ترتيب فقرات خطاب صلاح عبد الصبور الى عصام بهي ، وصحته كالتالى :

- الفقرة الأخيرة فى ص ٢٦٩ والتي تبدأ بـ « الواقع أن » وتنتهى « ثم قرأت » استكمالها فى الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التي تبدأ بـ « بعد ذلك » وتنتهى بـ « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة »

- الفقرة فى ص ٢٧١ والتي تبدأ بـ « وأود أن أشير الى ما يلى بصدد « الأميرة تنتظر » وتنتهى بـ « حين » تستكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذى يبدأ بـ « هدمها » وتستمر بقية الخطاب فى ص ٢٧٠

وفى موضوع « التحليل التضمينى لمسرحية « ليل والمجنون » ، نقرأ البوامش الناقصة فى ص ٢١٠ على النحو التالى :

(٧) أحمد شوق ، مجنون ليل (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) ، انظر أيضا :

Antoine Boudot - Lamotte, Ahmad Sawqi: l'Homme et l'oeuvre (Damas, Institut Français de Damas, 1977), p. 273

(٢٠) برتولت بريخت : «An die Nachgeborenen» فى

Bertolt Brecht, Gedichte 1939 - 1941. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961).

(٢٢) ت. س. إليوت ، «

«The Love Song of J. Alfred Prufrock» فى ،

T.S. Eliot, Selected Poems, (London, Faber and Faber Limited, 1954) p. 11 - 16.

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور ومأساة الحلاج ، Khalil I. Semaan

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt».

International Journal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.

لفصول

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |  |   |   |
|--|---|---|
| ● محمد عبد المنعم أبو بشينة<br>« المختار من أرجال أبو بشينة »                                      | ● أحمد عنتر مصطفى<br>« مأساة الوجه الثالث »                                     | ● مهيبار الديلمي<br>« ديوان مهيبار الديلمي »              |
| ● محمد الفيتوري<br>« اذكريني يا أفريقيا »  | ● د. أحمد هبكل<br>« أصدقاء الناي »  | ● نشأت المصري<br>« التزهة بين شرائع الله »                |
| ● محمد مصطفى بدوي<br>« أطلال ورسائل من لندن »  | ● مبارك المغربي<br>« من الوجدان »   | ● وفاء وجدى<br>« ماذا تعنى الغربة »<br>« الحب فى زماننا » |
| ● محمد مصطفى حمام<br>« ديوان حمام »  | ● مفرح كرم<br>« نوح العاشق »  | ● يوسف بدروس<br>« أغاريد »<br>« من القلب »                |
| ● محمد مهران السيد<br>« بدلا من الكذب »<br>« الدم فى الحداق »                                      | ● كامل أيوب<br>« الطوفان والمدينة السمراء »                                     | ● يوسف عز الدين<br>« لهاث الحياة »                        |
| ● محمود أبو الوفا<br>« دواوين شعره »   | ● كمال عمار<br>« أنهار الملح »<br>« صياد الوهم »                                | ● محمد أبو دومة<br>« السفر فى أنهار الظلم »               |
| ● مصطفى عبد الرحمن<br>« ربيع »<br>« أغنيات قلب »   | ● كمال نشأت<br>« كلمات مهاجرة »<br>« ماذا يقول الربيع »<br>« أحلى أوقات العمر » | ● نصار عبد الله<br>« أحزان الأزمنة الأولى »               |
| ● ملك عبد العزيز<br>« أغنيات الليل »<br>« أن المس قلب الاشياء »<br>« بحر الصمت »<br>« قال المساء » | ● محمد إبراهيم أبو سنة<br>« أجراس المساء »<br>« تأملات فى المدن الحجرية »       | ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى<br>« أوراق عاشق »              |
|  | ● محمد الغنى حسن<br>« سائر على الدرب »  | ● إبراهيم شاهين<br>« رثاء القمر »                         |
|  | ● محمد عبد المعطى الهمشرى<br>« ديوان الهمشرى »                                  | ● جميل محمود عبد الرحمن<br>« أزهار من من حديقة المنق »    |
|  |   | ● ماجد يوسف<br>« ست الحزن والجمال »                       |



كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم  
المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد  
أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح  
مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ،  
وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم .  
حياتي في الشعر

أما العقل فإنه يدفع بنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء  
والأزمان إثر المناقشة والتفنن . فإن كثيرا من الأخطاء  
العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألفوها  
بالتكرار ، وما أحوجهم عندئذ إلى رجل ذي بصيرة لكي  
يكشف ما فيها من زيف وضلال .

كتابة على وجه  
الريح

الفنان يقول كلمته ، ويمشي . يتحدث أحيانا بالأمثال ، وأحيانا  
بالصور ، وأحيانا بالتقرير الواضح ، يستعمل كراته الثلاث أو الخمس  
بيد واحدة كالبهلوان . يجذب الأسماع بالموسيقى ، ويجذب الأبصار  
بالأقنعة ، ويغيب المرارة في كأس العسل ، ويدخل البهجة على  
النفس ، ولكنها بهجة مراوغة . بهجة مزعجة ، تتسلل إلى القلب .  
فإذا امتزجت به استحالت قلقا محرقا . وشجى دافعا . ونوقا مجهولا إلى  
آفاق عميقة غامضة .

حياتي في الشعر

کتابخانه مرکزی مسجد  
بنیاد و اداره امامت اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



# THIS ISSUE ABSTRACT

---

towards a new reading of the Arabic tradition with a view to sifting its values and preserving what is valid and relevant to our time. The third includes his efforts to bring within reach world culture and contemporary thought and to transplant the fittest elements in them to our cultural milieu. Perhaps, **Abd al-Sabur** was seeking to create a cultural environment capable of responding to his creative writings. **I'tidal Osman's** study proceeds according to plan which is to present **Abd al-Sabur's** thought as manifested in his prose writings, which tell of his extensive tours in different and vast worlds. The writer finds **Abd al-Sabur's** salient quality as a thinker in his rejection of all extremist ideas and in his attempt to set up a balanced and living culture based on a broad humanistic outlook.

Finally, **Nassar Abd Allah** deals with **Abd al-Sabur's** book **Until we Defeat Death**. **Abd Allah** maintains that **Abd al-Sabur's** real contribution to poetry, drama and the revitalization of the Arab mind lies, on the whole, in his attempt to defeat death - not the physical but the spiritual death of the nation. The writer remarks that the spiritual rebirth of any nation may issue from a sustained interest in its cultural achievement in bygone times and from the rediscovery of its spiritual and intellectual sources of creativity. The writer then deals with the major issues in this book, which include the issues of the balance between time and place, history and reality, traditionalism and contemporaneity, traditionalism and Westernization. **Abd al-Sabur** has tried to find a similar balance in art and literature in Egypt, which can be used as a measure of the nation's ability to defeat death.

Next comes «the literary scene» section, with the critical experiment as the first item in it. In this issue the critical experiment is presented by **Fadwa Malti Douglas** who analyses **Abd al-Sabur's** play **Layla and the Madman** from an intertextual approach. Intertextuality is a critical approach

which is based on the study of the text with reference to other texts, the tracing of these references to the source text and their use and position in the new text. This study deals with the play as written text. It describes, then reveals the intertextual elements used by the playwright. **Fadwa Douglas** traces these elements to two Arabic sources and two Western sources. The Arabic sources are **Shawqi** and the Egyptian folk song and the Western sources are two poems: one by **Brecht** and another by **Eliot**. According to the writer, the major prerequisite for the analysis of intertextual elements is that they should have an essential function in the new text. Therefore the writer does not deal with the elements that seem obviously intertextual, as she confines herself to dealing with those intertextual elements that play an important function in the intellectual texture of the play. In this play, the writer defines intertextual elements as those having to do with love and time, and they are major functional elements in this play. The reader is kindly referred to article for the detailed study of these intertextual elements and their function in the play.

Finally, there are thirteen different tributes paid to **Abd al-Sabur** by contemporaries with whom he has had personal relationships or artistic affinities. Among them are poets, critics, plastic artists, theatre directors, dramatists and Journalists. They bear evidence to the multiplicity and fertility of **Abd al-Sabur's** world.

This issue also includes reviews of **Abd al-Sabur's** literature in English and French writings, a review of two dissertations dealing with some aspects of **Abd al-Sabur's** work and a bibliography of everything that **Abd al-Sabur** wrote, and which may be of value to his future students.

Translated and edited by  
Mohamoud Ayyad and Fakhry Kostandi





patroits. He also has a keen perception of the spirit of the age. This strong attachment drove him to read the Arabic tradition and to read copiously in Western and foreign cultures. His study of the generation of modern literary pioneers was only a reflection - according to the writer - of the meeting of Western and Eastern culture particularly in literary pursuits. **Abd al-Sabur's** aim was to point out to the contemporary Arab reader that an original Arab thinker or artist must make use of all the available cultural resources without losing his own Arab identity and character. These motives might have driven **Abd al-Sabur** to write about himself and his colleagues from same generation who followed in the footsteps of the pioneers. They also might have driven him to tell his younger followers that without originality and contemporaneity there could be no original Arab thought or a vigorous Arabic literary movement.

Next we proceed to **Mohamed Mustafa Hadāra's** article entitled «**Salah Abd al-Sabur: Tradition and Contemporaneity**». This article starts with a review of the literary scene in the thirties and the then ongoing conflict between the pro-western scholars and the conservative scholars calling for the preservation of the tradition. **Hadāra** offers evidence by citing quotations from the writings of **Salāma Mūsā** and **Tahā Hussein**, and calls attention to the fact that **Abd al-Sabur** found himself in the thick of this conflict between traditionalism and contemporaneity, and that he greatly admired the pioneers who established cultural links with the West. **Abd al-Sabur**, according to the writer, believed in the necessity of reconciling both the original Arab culture and the newly introduced Western one. Thus, with his belief in the inadequacy of the traditional Arab culture for the modern age, he simultaneously ridiculed those who associate Western culture with Imperialism. His conviction was that culture is a living and self-renewing phenomenon and above human prejudices. Both the Western and Eastern cultures were peculiarly blended in him for the purpose of ultimately furthering human expression. He thus passes beyond the stage of one-sided extremism, whether it be pro-traditionalism or pro-Westernization to a broad humanistic outlook.

To one particular aspect of **Abd al-Sabur's** thought, **Ibrahim Abd al-Rahman** devotes his article «**The Theory of Poetry in the Writings of Salah Abd al-Sabur**». The article is designed to familiarize the Arab reader, who knows **Abd al-Sabur** only as

poet, innovator and able playwright, with **Abd al-Sabur** the critic. **Abd al-Rahman** was able to do this by collecting **Abd al-Sabur's** ideas from varied sources, and presenting them as an integrated theory of poetry. The writer presents this theory in **Abd al-Sabur's** own language which is more significant. He also makes it clear that **Abd al-Sabur's** criticism is well-grounded in critical theory and reveals the depth of his knowledge and culture.

Next, we proceed to 'Ezzet Qorani's article entitled «**Intellectual Integrity: Salah Abd al-Sabur and Modern Egyptian Thought**». The writer begins his article by presenting a defence of **Abd al-Sabur's** pre-occupation with intellectual issues, a pre-occupation springing from **Abd al-Sabur's** rejection of solutions in favour of definite intellectual issues, and from his conviction that he could find better alternatives

The leading issue is the issue of the effectiveness of «the word» in a changing world. Then there follow three other major issues. First, there is the issue of Egyptian belonging: Is Egypt Islamic, Arab or Egyptian? Secondly, there is the quest for a method of implementing change: must it be done by revolution, reform or education? The third issue is associated with European culture: Is it good or bad? The writer points out that **Abd al-Sabur** has dealt with these issues in relation to some of the most important figures on the Egyptian intellectual scene.

In the writer's opinion, **Abd al-Sabur's** method of reasoning has, in the face of the hostility of the universe, to fall back on compromise, the compulsory ailment of the age in general and the Egyptian conscience in particular. He yearns at the same time for comprehensiveness and the reduction of plurality to the one. In all this, he has been guided by the truth which, according to the writer, stands for «intellectual integrity». **Abd al-Sabur** is an impartial outspoken and objective judge. His daring judgements often lead to seriousness of purpose and the unveiling of hidden truths.

With **Iftidal Osman's** article «**Salah Abd al-Sabur and the Building of Culture**», we turn from intellectual integrity to **Abd al-Sabur's** contribution to our culture. His efforts in this direction are spread over three areas. The first encompasses his attempts towards the understanding of the cultural situation in Egypt and the investigation of the dominant values, some of which are unacceptable because they hinder cultural development. The second area embraces his efforts



# THIS ISSUE ABSTRACT

structuring of these sets of symbols which lead to the discovery of the concept of tragedy in the lives of al-Halāg and Sa'id the protagonist of **Layla and the Madman**. **Abd al-Sabur's** concept of tragedy is distinctly different from the Western concept of 'tragedy' i.e. the original classical concept of tragedy formulated by Aristotle and reformulated in two different ways by Hegel and Nietzsche on the basis of Greek, Christian and Western culture and values. It also differs widely from the modern concept of tragedy as set up by Ferdinand Brunetière which is based on the ideas of the Enlightenment about man's freedom of choice and his absolute power to determine his own destiny. According to the writer, **Abd al-Sabur's** concept of tragedy stems from a set of philosophical precepts which **Abd al-Sabur** derived from our national, Christian, Oriental and Islamic culture as well as our psychological make up.

We move on to 'Issām Ahmed Bahiy's study entitled **Drawing upon the Folkloric and Mythological Heritage in Abd al-Sabur's Theatre**», which deals with **The Princess Waiting** as a model of practical criticism. At the outset, the writer reviews the relationship of drama with the folkloric and mythological heritage in the Arab theatre since its early beginnings. Such a relationship had been fully established in Western drama since the Greeks. The writer reviews en route **Shawqi** and 'Aziz **Abaza** and points out their conscious and determined efforts to use such a heritage in poetic drama. The writer rounds up with a list of the poets and writers who have made deliberate use of this heritage in their dramatic writings. Such writers have transcended the stage of full or partial imitation of their heritage, and have come round to the use of this heritage as a source of inspiration. Such writers have a definite attitude towards their heritage: they either openly accept it, or reject or add to it. On the list comes **Abd al-Sabur** but his place is at the top. He was in full control of Western and Eastern culture, which make up the sum total of his intellectual and artistic equipment.

**Abd al-Sabur** is originally a poet, but his sallies into the field of poetic drama in the sixties is only a natural extension of his writings of the dramatic poem. **Abd al-Sabur** succeeded to a great extent in tackling the problem of equilibrium between the requirements of poetry on the one hand and those of drama on the other. Moreover, the close association of his dramatic work with the tradition amounts to a rediscovery of the dramatic elements in this tradition which are part and parcel of **Abd al-Sabur's** vision of reality.

In his analysis of **The Princess Waiting**, the writer treats this

play as a prototype of **Abd al-Sabur's** drama in particular and drama in general, for creative work of the first order releases the pent-up energies in the mythological and folkloric tradition.

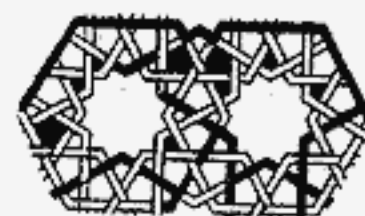
We now turn to **Nancy Salama's** study of **The Night Traveller** which is an attempt to show the influence of the Absurdist on this play, particularly that of **Ionesco**. As she outlines the major features she reveals the close similarity between the two playwrights in terms of their technique and their outlook. **Nancy Salama** draws our attention to their almost identical use of language, a dramatic language based on concentration, intensity and suggestiveness. **Ionesco's** influence on **Abd al-Sabur**, according to the writer, is limited to the intuitive elements in the play. This play, like **Ionesco's** is a black comedy. **Abd al-Sabur's** dramatic characters in this play are not really human; they are either extraordinarily disturbing or absurdly weak. Moreover, the play starts and ends arbitrarily, it does not follow the logical course of events but rather seems to depict a contemporary cosmic event. All these features place **The Night Traveller** in the tradition of the theatre of the Absurd and lend it great distinction.

In his article «**Three critical studies of Salah Abd al-Sabur**» **Na'eem 'Attiya** deals with a number of studies of **Abd al-Sabur's** dramatic work. These studies reveal the critical interest that **Abd al-Sabur's** work has stirred. Such studies also raise a number of major intellectual issues, such as the relationship of drama to tradition, the function of tradition in literature, the role of thought in drama, the role of drama in society and a number of artistic issues such as the means of communication available to poetic drama.

With **Nabila 'Ibrahim's** article on **Abd al-Sabur's** thought as reflected in thirteen published books in addition to those that are forthcoming, we enter the area of **Abd al-Sabur's** prose writings.

**Nabila 'Ibrahim's** study is based on the precept that any study of **Abd al-Sabur's** poetry should be supported by a study of his thought. A poet's culture is a useful background for the study of his poetry. Moreover, in the case of **Abd al-Sabur**, there seems to be, despite the multiplicity of his cultural interests, some form of close association which binds them together.

**Abd al-Sabur's** thought is closely associated with his sense of belonging to his country, to the age and the man of the age. He has a strong attachment to his country and his com-



«tura - turak» (I wonder whether) the use of the interrogative forms which help in the process of self-introspection and self-examination, and the use of the vocative case which plays an important function in the structuring of this poem.

With the conclusion of this tour in **Abd al-Sabur's** poetry, we are now taken by **Mohamed Benis** to Morocco on a different sort of tour. Under the title of «**The Impact of Abd al-Sabur's poetry in Morocco**» the writer shows us the reception of **Abd al-Sabur's** poetry outside his native country. He tells us that **Abd al-Sabur's** impact began to be felt at a time when a number of Moroccan intellectuals were preoccupied, among other things, with the issue of transcending the traditional and the familiar. The poetry of **Abd al-Sabur** in conjunction with the poetry of **al-Sayyāb**, **al-Bayāṭī**, **Khalīl Hawī** and **Adonis** provided them with the urge to transcend the past and seek after change.

The writer takes the opportunity of the coming of **Abd al-Sabur's** poetry to Morocco to apply his own concept of «the emigration of a text» as opposed to the concept of «the absent text» which he had previously applied in conducting an experiment in the analysis of contemporary Moroccan poetry. The first concept has to do with the effectiveness of the text, and its amenability to renew itself in every reading, until the act of reading itself becomes the only guarantee of its effectiveness, and its absence is a threat to the text's existence. To achieve such effectiveness the text has to migrate in time and place to new and different systems congenial to its nature. With this migration, the text is initiated into a new semantic and referential system. The writer thus defines the prerequisite conditions for the rules governing the concept of text migration. The effectiveness of the text remains a relative matter determined by the text's interaction with the historical and social stimuli of society. In being incorporated in this socio-historical continuum, the text turns from an «an emigrant text» into an «absent text» and becomes part of other texts.

Then the writer returns to the sixties, when **Abd al-Sabur's** poetry first came to Morocco, and was enthusiastically received by a group of poets and people interested in poetry. **Abd al-Sabur's** poetry provided some answers to some of the outstanding issues at the time. It simultaneously met certain needs relevant to Moroccan thought and emotions. The poetic appeal of **Abd al-Sabur's** creative works found expression in an outburst of Moroccan writings of varying degrees of competence. The writer substantiates this view by

presenting a number of Moroccan poetic texts, and rounding them off with a description of the major features of **Abd al-Sabur's** poetry, namely his «vision of the world» and his musical patterns. Such features, according to the writer, have elevated **Abd al-Sabur's** poetry to the status of the absent text that should have had a place in the annals of Moroccan poetry.

In the second part of this overall survey we proceed to deal with **Abd al-Sabur's** dramatic works. The first article in this section is **Maher Shafiq Farid's** «**The Plays of Salah Abd al-Sabur: Observations on Meaning and structure**». The writer lists some of **Abd al-Sabur's** theatrical interests, as set forth in his prose writings on Western as well as Arabic plays, and as exemplified in his plays. Farid deals with these plays in chronological order. He starts with **The Tragedy of al-Halāg** which is followed up by **The Night Traveller**, **The Princess Waiting**, **Layla and the Madman** and finally **After the King Dies**. The present study attempts, on one level, to evoke the moral atmosphere in which **Abd al-Sabur's** dramatic characters live and thrive. It also attempts to demonstrate how far they are akin in vision. Within this context the writer tries to trace the various literary sources which **Abd al-Sabur** has drawn upon and to assess their effect on his plays. Since each play is an individual entity, the writer has decided to tackle each play separately. From the sum total of these individual studies, we may be able to reconstruct the intellectual background of these characters or, in other words, **Abd al-Sabur's** vision of the world as manifested in these dramatic works. On another level, this study attempts to list the dramatic tools and devices used in **Abd al-Sabur's** plays.

Next on the list is **Sami Khashaba's** in-depth study of **The Tragedy of Al-Halāg** and **Layla and the Madman**. The writer stressed that **Abd al-Sabur's** is a national as well as a modern theatre.

**Abd al-Sabur's** theatre is modern in the sense that it has drawn upon the artistic conventions of the masters of Western drama, whom **Abd al-Sabur** greatly admired and about whom he has written a great deal. These include **Ibsen**, **Checkov**, **Strindberg**, **Shaw**, **Brecht**, **Pirandello**, **Eliot** and **Ionesco**. In a way, **Abd al-Sabur** is to modern drama as these masters are to Western and world drama. **Abd al-Sabur** has been able to create his own original set of symbols which give point and meaning to the body of his dramatic work. Such symbols could be revealed only if we attempt to trace their interrelated relationships and decode them. In an attempt to apply these notions to the analysis of **The Tragedy of al-Halāg** and **Layla and the Madman**, the writer tried to decode the complex

# THIS ISSUE ABSTRACT

faintly heard, that the poets' feelings and emotions override his thoughts. The poet has succeeded in transmuting the intellectual concerns that press down heavily upon him into vigorous emotions.

The writer, then, discusses the technical aspects of **Abd al-Sabur's** poetic experience, namely the tools and devices used by the poet in the formulation of his vision such as language, imagery, symbols and various other elements from the Arabic tradition in particular and world tradition in general.

From **The People in my Country** we move on with **Walid Munir** to the diwan entitled «**The dreams of the Ancient Knight**» (Ahlam al-Faris al-Qadim).

The study of this diwan acquires special importance, as it represents the middle stage in **Abd al-Sabur's** poetic career. It is **Abd al-Sabur's** third diwan and it crystallizes, according to the writer, the poet's vision of the world, an existential vision pregnant with meanings that would be fully elaborated in his last three diwans. **Walid Munir's** study starts off from the view that this diwan represents a subjective document which nevertheless bears a condemnation of the self and the subjective elements and a condemnation of actual life. **Abd al-Sabur's** condemnation of the sterility of man and of existence is his major pre-occupation in this stage. Despairing of ever reforming the elements of corruption in the universe, the poet longs for death as a means of salvation. But death does not only represent a retreat from the world, it also signifies for the poet a means of resurrection and rebirth of the self, a concept which is closely associated with the unity of existence of the Sufis. It is not therefore strange to find Sufi elements permeating **Abd al-Sabur's** poetry in general and the poems of this diwan in particular. Sufism imposes itself on the content and form of his poetry. On the level of content, the writer defines the main ideas which make up the core of the diwan, such as the poet's consciousness of the falsity and sterility of life, his craving for solitude and his violent awareness of alienation, sadness and anxiety as well as his incessant endeavour to seek the hidden meaning of familiar phenomena. On the level of form, the poet makes use of a Sufi terminology and syntax in the same way as he uses Sufi figures and ideas.

The writer also lists the distinctive features of these poems in the diwan under consideration such as the attempt to maintain the balance between phonic structures and semantic structure, the exploitation of the connotative power of phonic structure and the repetition of verbal patterns. Coupled with

this, the writer observes, is use of the mythological method, associations of ideas and of various dramatic elements such as the dialogue of characters speaking at cross purposes or speaking each with a number of voices. All these devices are used to lend intensity to poetic expression.

Next, we turn to **Mohamed Badawi's** study of another diwan entitled «**Sailing amongst the Memories and the Making of a Great Poet**». **Mohamed Badawi** considers all the poems in this diwan as a single work, which exhibits the main features of **Abd al-Sabur's** poetry, since the publication of his first diwan **The People in my Country**. The present study is an attempt to reveal a number of interrelated issues, which make up the moral texture of **Sailing amongst the Memories** and places it within the general framework of **Abd al-Sabur's** poetic works.

Therefore, the difference between the first and last diwans of the poet is not one of structure. It is rather a difference signifying the transformation occurring in time within a single structure - a structure conveying an original vision springing from the poet's unique self, which does not see the world as seen by others, but sees the world as being reformulated by it in accordance with its own distinctive rules.

Throughout his analysis of one of the most important poems in this diwan, that entitled «**Death between them**» (al-Mawt baynahoma) the writer pinpoints the core of tragedy for **Abd al-Sabur's** man, the tragedy of the destruction of man's relationship with God, as man tries to escape his reality, fill the world with tyranny, persecution and inhumanity. The destruction of man's relationship with God issues in the former finding no refuge except that which is offered him by mother earth.

With man's escape from the voice of God, the world loses whatever love, purity and companionship it used to have and poetry becomes the only safe refuge for the poet through which he attempts to communicate with and love the other fellows. But this love withers under the constraint of the impurities that stick to it. No outlet remains for the poet but to return to his God. This diwan, according to the writer, is a circle with the poet's self at its centre, which begins with the deterioration of the poet's relationship with God and ends with the poet's return to God.

On the level of form, there are several stylistic features corresponding to this central recurring meaning. Hence the excessive use of the past tense, the many references to the self «I» associated with the «you», the use of the construction





Rahman Fahmi aptly demonstrates, from the usual process of characterization we are familiar with in the poetry of old.

To Abd al-Sabur's skill in unburdening this vision in his poetry, the writer attributes the poet's first experimental attempts to break away gradually from the traditional framework of the Arabic poem and to initiate a new verse form. With this in mind, the writer goes through Abd al-Sabur's first diwan «The People in my Country» (al-Nās Fī Belādi) tracing the role that this narrative vision plays in the structuring of a number of poems in this diwan. Then he moves to the last of Abd al-Sabur's diwans *Sailing Amongst the Memories* (al-Ibhār fī al-Zakira), where he pauses to consider two poems: «Poetry and Ashes» (Al-Shi'r wa al-Ramād) and «The Story Summed Up» (Ijmalī al-Qissa). In his analysis of the poems in question, Abd Al-Rahman Fahmi emphasizes how Abd al-Sabur's concept of narrative vision stood him in good stead throughout his work, passing through several stages to full maturity.

This analysis reveals some technical problems which Abd al-Sabur had encountered, such as the problem of the poem's organic unity and that of language, and the practical solutions he had been able, through the instrumentality of his narrative vision, to provide.

The article we take up next is «The sense of Irony in Salah Abd al-Sabur's Poetry» by Ahmed 'Antar Moustafa. The writer of the article postulates that Abd al-Sabur's admiration of Abu al-'Ala' broods over his work, enveloping it into an atmosphere of cosmic gloom and breathing into it the spirit of melancholy wisdom. Running parallel to this, the writer observes, is a mocking ironical strain which the writer traces in Abd al-Sabur's work: poetry and plays. His first diwan «The people of my Country», for example, provides ample evidence. Examples of universal irony represent the tragedy-comedy of human existence.

The writer concludes by stressing that Abd al-Sabur is to be reckoned one of those creative authors whose acute perception of human feelings is of a peculiar nature and that his quickness to see that tragedy blends with absurdity provides release from mental and emotional strain.

The previous articles dealt with some general features of Abd al-Sabur's poetry. Now we proceed to a study of articles devoted to his diwans.

First, there is Mohamed Mustafa Badawi's aesthetic analysis of Abd al-Sabur's poem «The People in My Country» from his first diwan, which presents a new critical reading. In

this analysis the writer moves from content to form and from form to content noting in the process the poet's original use of the basic rhythmic unit in the Rajaz measure, the elements of musical linkage such as rhyme, repetition, phonic balance resultant from the similarity of internal vowels and semi-vowels, as well as the use of *Jinās* (homonymy) and *tibāq* (polysemy), and evocative sensuous imagery.

Mohamed Mustafa Badawi concludes his analysis by unveiling the importance of this poem and emphasizing that it could only come from a contemporary Egyptian revolutionary poet who has been able to present a faithful picture of the reality in which he lives and the necessity of changing this reality.

Next Ali 'Ashrī Zayed presents a study of the complete diwan entitled *The People in my Country*, a study based on the premise that this diwan introduces new and original concepts of poetry, poetic vision, and the function of poetry as an art. The writer attempts to list the components which make up these new concepts. He attempts an in-depth probe of the components of Abd al-Sabur's poetic vision as revealed in this diwan, despite their psychological, emotional and intellectual complexity. He pauses at the deep sense of melancholy which directly or indirectly permeates all the poems in this diwan, a sense of melancholy closely associated with the poet's suffering. The poet's suffering is in its turn closely associated with the night. The night, however, offers the poet both, suffering and the ecstasy of discovery. Ali 'Ashrī Zayed then moves to another component - that of death, which occupies a large part of the poet's poetic vision in this diwan. He thus records the poet's pre-occupation with this universal phenomenon, and its influence on the poet's poetic vision. The writer deals with a third component, that of love which is conveyed from a romantic perspective as an abstract emotion. The writer notes, however, that there are two poems in this diwan, in which emotion is presented in sensuous and concrete terms. They are therefore, in the writer's opinion, alien to the general texture of its poetic vision. The writer ends his commentary by pointing out that melancholy, death and love are a closely interwoven texture in this diwan.

Next, the writer deals with another aspect of the poet's poetic vision, namely the poet's patriotic love of his homeland. This aspect of the poet's poetic vision is fully manifested in Abd al-Sabur's pre-occupation with one's craving of martyrdom for one's country. Martyrdom as a value is upheld and highly praised. Finally the writer attempts to describe and list the intellectual forces in this diwan. He concludes that the intellectual meditative voice in this diwan is



# THIS ISSUE ABSTRACT

one hand and its critics on the other, pointing out the viewpoints of the two opposed groups - the traditionalists and the innovators in regard to the concept of poetry. He thus reminds us of the disputes of the two opposed groups over controversial issues and the charges that each group levelled at the other. **Shawqi Def** also makes a point of telling us that he has always been a staunch supporter of the legitimacy of introducing innovations in poetry, though he has always maintained that any true creativity is that which keeps strong ties with the poetic experience as handed down by tradition - that is to say with that preserves the equilibrium between the old and the new. Such an equilibrium can only be achieved through a genuine poet, who has keen insight, a broad canvass of human culture, an intimate familiarity with Western thought and literature, a fine musical sense capable of composing verbal patterns of emotive appeal based on a euphonic tradition and going beyond it at one and the same time.

**Shawqi Def** explores **Salah Abd al-Sabur's** diwans, and concludes that **Abd al-Sabur** is rightly entitled to be a pioneer in the field of poetry in virtue of his original work. He expatiates on a given set of ideas and moral values which gave a new dimension to **Abd al-Sabur's** poetry. In discussing the musical qualities of **Abd al-Sabur's** poetry, he brings into prominence the poet's ability to absorb the rhythms of traditional poetry and his power to turn them to good account, thereby creating a new set of rhythmic patterns. In handling the linguistic make up and structure of **Abd al-Sabur's** poems, he dwells on the poet's controversial use of colloquial Arabic in his poetry. He points out that **Abd al-Sabur's** use of such language in his poem «melancholy» (*Al-Huzn*) has given rise on its first appearance to a great deal of criticism on this score and that, in his opinion, the poem is a *fiṣḥ* because the poet has failed to lift this colloquial language from the context of daily use to the level of language glowing with the fire of imagination, which is the language appropriate to poetry. **Shawqi Def**, however, emphasizes that the poet has been able to preserve the poem's organic unity, whereby the poetic experience grows into an integrated whole through the interrelation of the parts.

**'Izz al-Dīn Isma'il's** article entitled «The Lover of Wisdom and the Sage of Love» (*Ashiq al-Hikma : Hakim al-'Ishq*) is an attempt to examine under this label **Abd al-Sabur's** vision of the prototype of the modern man, who has come to represent one of the facets of the contemporary human condition. Isma'il argues that humanity has known the protagonist **Don**

**Juan** as the product of the Spanish mentality and the protagonist **Faust** as the product of the German mentality. The former set out on a quest for love, looking for it everywhere in the hope that he would find the perfect woman. The latter set out on an impossible quest, the attainment of truth, and his failure to attain it, drove him to the pursuit of pleasure, wealth and power. Both protagonists in search of truth and love respectively, have lived on separately in human consciousness, until such a time when humanity came to recognize that they meet half way, that they are faces of the same coin in virtue of their essential kinship.

From this perspective, the researcher ranges over the poetry of **Abd al-Sabur** and finds out that this poet has attempted to present a poetic prototype amalgamating the experiences of the afore-said protagonists in a single unified prototype. In presenting his argument the researcher deftly marshalls all the details that make up his prototype and welds them into a whole of vital and interrelated parts. He concludes that the protagonist as the Lover of Wisdom cannot be grasped in isolation from the protagonist as the Sage of Love and vice versa. In their motives, as in their visions, and their ultimate objectives they are akin to each other. Now poetry in this particular instance plucks out the heart of truth and perceives love in its essence, and becomes the determining factor in the amalgamation of the two protagonists. Credit is due to **Abd al-Sabur** for imprinting the unified structure of his prototype on our cultural consciousness.

In his article «The Narrative Vision in **Abd al-Sabur's** Poetry», **Abd al-Rahman Fahmi** takes a different approach. With his keen sense of the narrative technique and his intimate knowledge of **Abd al-Sabur's** poetry since its early beginnings, he is able to grasp that which is most characteristic in **Abd al-Sabur's** poetry - namely the poet's fine use of what **Abd al-Rahman Fahmi** calls «narrative vision» in structuring his poems. At the beginning of his article **Abd al-Rahman Fahmi** defines his concept of **Abd al-Sabur's** narrative vision. It is based on some theoretical ideas and on a tentatively comparative study of two poems, one by **Mahmoud H. Isma'il** and the other by **'Abd al-Sabur**. It is intended to reveal how **'Abd al-Sabur's** poetry is governed by the mechanism of narrative vision. The writer concludes that the poet's narrative vision is the poet's special privilege. It is instrumental in transforming a given subject matter into a series of interrelated and dynamic events. It stems from the poet's ability to conceive his characters feelingly and to delve into their depths. This process differs greatly, as **Abd al-**

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

---

In this issue we are invited to a banquet given exclusively in honour of our late poet **Salah Abd al-Sabur**. At the outset, **Abd al-Sabur** sets forth his concept of poetry in general, and Arabic poetry in particular as gleaned from his intimately personal experience in the world of poetry. This launches him on the task of outlining the history of Arabic literature from its early beginnings to the modern age - an age destined to witness the confrontation of Eastern Culture with Western Culture. The military confrontation between East and West has soured their relationships, but the meeting of the two cultures has not been without benefits. It has made it possible for Arab sensibility to evolve the art of the theatre and the art of fiction, and poetry has not escaped its beneficial effects. Western poetry, read in translation or in its original languages has come to form part of the new sensibility and enter into a dialogue with the legacy of ancient times. In consequence, the image of the poet as one who is traditionally associated with authority and voicing the Sultan's will, began to disappear gradually and eventually the concept of poetry as a commodity by means of which the poet earns his livelihood gradually became antiquated. The old image of the poet began to give way to a new one - that of the poet who stands on his dignity and who finds in poetry itself its *raison d'être* as an independent art worthy of great respect. On the whole the concept of poetry and the outlook on the poet's function were transformed. When the poet felt free, all his energies went into his art. This marked a rebellion against the old verse forms and the search for suitable and new ones.

**Abd al-Sabur** probes some of the major issues in criticism put forth by modern thought, specifically those concerning poetry and its function. Prominent among these are the issues of commitment, the moral function of poetry and the quest for suitable verse forms for the contemporary poet. The contemporary poet's concern, **Abd al-Sabur** argues, is not the propagation of the so-called virtues, but is the propagation of human values. **Abd al-Sabur** is a staunch believer in the human values of freedom, justice and truth and to them he has dedicated his poetic endeavour.

**Abd al-Sabur** concludes with the likening of Sufi experience to the poetic one inasmuch as both aim, in the first place, to grasp the essence of truth. His love of the Sufi experience links up with his love for poetry.

Finally, **Abd al-Sabur** modestly tries - as in his usual practice - to define the gist of his contribution to poetry and theatre alike and to express his unshakeable belief in the

unsullied power of the honest word. It is only too obvious that the word he has left behind encompasses a vast area of literary output.

We now turn to **Shukry Mohamed Ayad's** article entitled, «**Salah Abd al-Sabur and the Voices of the Age**». The first issue that this article raises is the claim widely disseminated by some of his critics, that **Abd al-Sabur** has tried to westernize Arabic poetry through overloading it with Western thought borrowed from Western thinkers and artists. **Shukry Ayad** closely examines this widespread claim about the nature of extraneous influence. He reviews the literary career of **Salah Abd al-Sabur**. He approaches **Abd al-Sabur's** work from one definite perspective. He attempts to record only those intellectual trends that have affected **Abd al-Sabur** in different phases of his career, how far they have affected him, and which of them has had a more lasting effect on him. The writer thus pauses to consider one of **Salah Abd al-Sabur's** basic qualities as an author. This basic quality is wholly responsible for the fact that **Abd al-Sabur**, in establishing contact with such poets, authors and philosophers as have struck a responsive chord in him relies on his private understanding of them and does not fall back on others' judgement of them.

The writer continues to follow the different stages of **Abd al-Sabur's** poetic development, starting off with the early beginnings and moving onwards to the socialist stage, the existentialist stage with its optimistic and pessimistic facets in succession, and ending up with the stage of abstract idealism. The poet's existential anxiety, though, was deeply rooted in his consciousness and continued with him to the very end.

**Shoukry Ayad** traces these different stages and their manifestations in his poetry, theatre and prose writings, thus revealing the depth of the interaction of the poet's subjective vision and his acquired experience and the fusion of these artistic and intellectual experience in the poet's ego. Thus, **Shoukry Ayad** leads us to a better understanding of the poet's role and to the essence of originality in his creative work.

From this well-presented survey of **Salah Abd al-Sabur's** life and thought we move to the world of his creative writing. This world may be divided into three major areas - namely poetry, theatre and prose writings.

To the area of poetry **Shawqi Def** contributes «**Salah Abd al-Sabur the pioneer of Modern Free Verse**». At the beginning of the article, **Shawqi Def** recalls the echoes of the new poetic experiment in its initial stages and lists its supporters on the



مركز بحوث الحاسب  
مركز بحوث الحاسب



طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:  
General Egyptian Book Organisation Press

# FUSŪL

---

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

*Chairman of Board of Directors*

**SALAH ABD EL-SABOUR**

*Editor :*

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

*Editorial Manager :*

**SAMI KHASHABA**

*Editorial Secretariate*

**EITIDAL OTHMAN**

*Lay Out :*

**FATHI AHMAD**

*Secretariate*

**Ahmad Antar**

**Isam Bahiy**

**Mohammad Badawi**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## THE POET AND THE WORD

---

**Vol. II**

**No. 1**

**October 1981**



# أسرة المستقبل



توفر لك  
الامانات

الأقراص  
الموضعية  
للسيدات

متوفرة  
بجميع الصيدليات

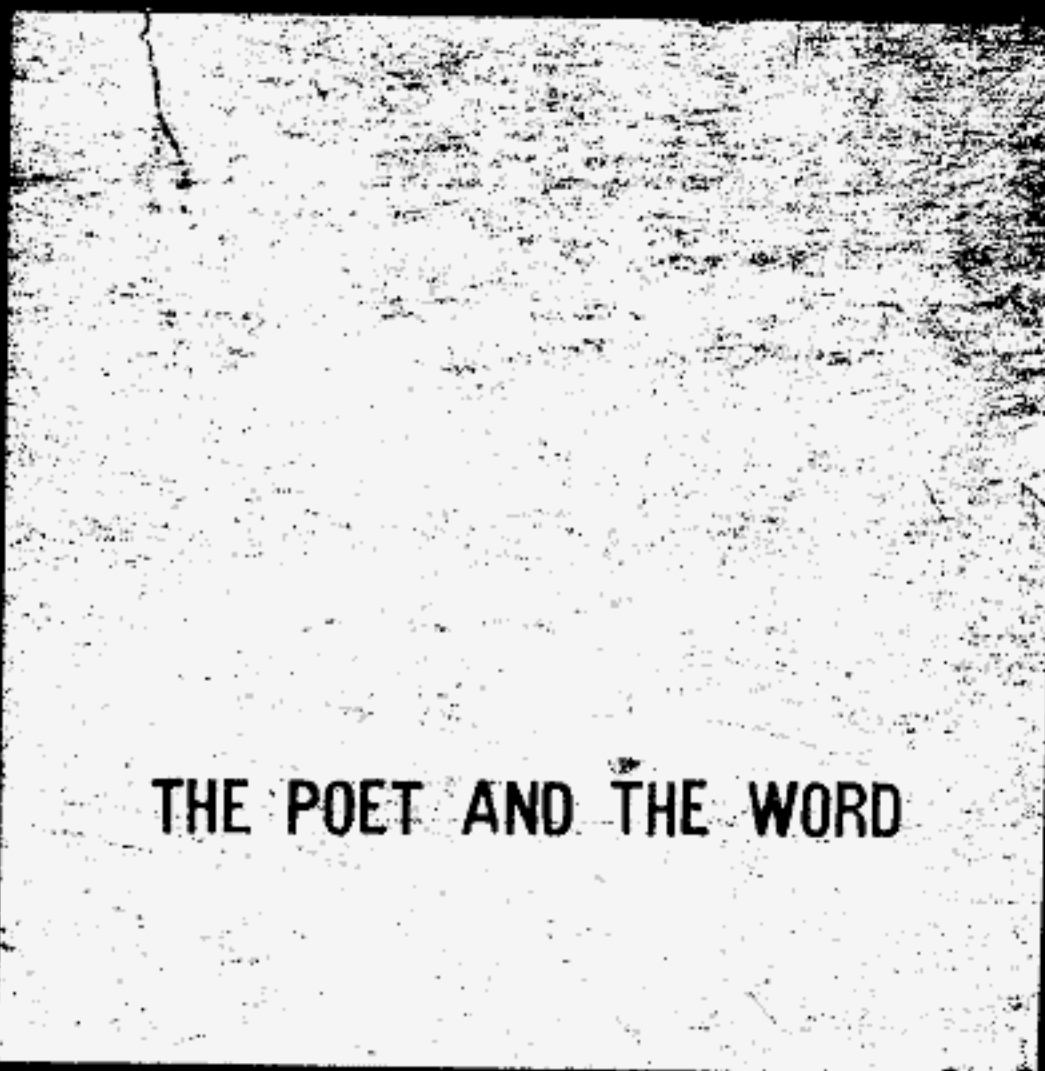
كما تقدم أحدث مركز للاستشارات  
الطبية من الساعة ٦ - ٨ مساءً جميع أيام  
الاسبوع عدا الخميس والجمعة والعطلات الرسمية

٢١ - ١٩ شارع ايران - الرقي ب ٧٠٥٦٦ / ٧٠٥٤٤٣

مع تحيات أسرة المستقبل

# FUSON

Journal of Literary Criticism



THE POET AND THE WORD

1

Vol. II

No. 1

October 1981